

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Escultura



TESIS DOCTORAL

La escultura policromada y su técnica en Castilla.

Siglos XVI-XVII

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

José Antonio Marcos Ríos

Director

José Luis Parés Parra

Madrid, 2004

ISBN: 978-84-669-0922-8

© José Antonio Marcos Ríos, 1999

TÍTULO:

**LA ESCULTURA POLICROMADA
Y SU TÉCNICA EN CASTILLA.**

SIGLOS XVI - XVII

TESIS DIRIGIDA POR DR. José Luis Parés Parra
DOCTORANDO José Antonio Marcos Ríos



FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

AÑO MCMXCVIII

A mi esposa e hijos, que con su cariño, ánimo y comprensión, han hecho posible la realización de este trabajo.

A mi padre, (q. e. p. d.) a quien siempre recordaré.

A mi madre, de quien siempre recibí el aliento necesario para seguir adelante

AGRADECIMIENTOS

Al Dr. D. José Luis Parés Parra, por aceptar la dirección de este trabajo, sin cuya orientación, guía y consejos, no hubiera sido posible su realización.

A todos los organismos oficiales y eclesiásticos, que su inestimable colaboración me han permitido llevar a cabo este trabajo.

A los amigos que me han permitido acceder a documentos, obras de arte y lugares que están vetados a la mayoría del público.

ÍNDICE

ÍNDICE

I.	INTRODUCCIÓN.....	Pág. 5
I.1.	LOS ORÍGENES.....	9

CAPÍTULO 1 LOS MATERIALES

1.1.	LOS MATERIALES.....	14
1.1.1.	Procedencia.....	14
1.1.2.	Colas y gelatinas.....	14
1.1.3.	Colores y pigmentos.....	14
1.1.4.	Boles.....	14
1.1.5.	El oro y sus clases.....	15
1.1.6.	La plata.....	16
1.1.7.	Barnices.....	17
1.8.	La madera.....	18
1.8.1.	Condiciones para su tala.....	18
1.8.2.	Algunas características.....	20
1.8.3.	Referente al encolado de la madera.....	22
1.8.4.	Algunas especies madereras.....	25
1.8.5.	Maderas indicadas para la talla.....	38
1.9.	Instrumentos de dorador.....	40
1.9.1.	Descripción de instrumentos.....	41

CAPÍTULO 2 FÓRMULAS

2.1.	TEMPLAS DE GELATINA AL USO.....	42
2.1.1.	Sistema castellano.....	42
2.1.2.	Sistema cordobés.....	42
2.1.3.	Sistema onubense.....	42
2.1.4.	Sistema sevillano.....	42
2.1.5.	Colas de pescado al uso.....	42
2.1.6.	Para pegar la plata.....	42
2.1.7.	Cola flor.....	42
2.1.8.	Refuerzo y pegado del oro.....	43
2.1.9.	Oro bruñado.....	43
2.1.10	Oro mate.....	43
2.1.11	Resanes sobre oro bruñado.....	43
2.1.12	Resanes sobre oro mate.....	43
2.1.13	Limpiado del oro antes de ser bruñado.....	43
2.2.	Barniz para encarnaciones a pulimento.....	44
2.2.1.	Preparación.....	44
2.2.2.	Goma laca.....	44
2.3.	Templa para el bol.....	45
2.3.1.	Templa para el bol ya pulimentado.....	45
2.4.	Temple a la yema de huevo.....	46
2.5.	Templa para bol al huevo.....	47

2.6.	Sistema sevillano.....	47
------	------------------------	----

CAPÍTULO 3 PROCEDIMIENTOS Y TÉCNICAS

3.1.	PROCEDIMIENTOS Y TÉCNICAS.....	48
3.1.1.	Preparación previa.....	48
3.1.2.	Aparejado.....	49
3.1.3.	Embolado.....	50
3.1.4.	El proceso del dorado.....	51
3.1.5.	Dorado a la sisa.....	52
3.1.6.	Preparación del aparejo.....	53
3.1.7.	Lavado y preparación del bol.....	54
3.1.8.	El estofado y sus comienzos.....	55
3.1.9.	Técnica de la estofa.....	57
3.1.10	Las encarnaciones.....	59
3.1.11	Técnica de la encarnación mate.....	60
3.1.12	La técnica de la encarnación a pulimento.....	60
3.2.	El grutesco.....	72
3.2.1.	Su riqueza decorativa.....	72
3.2.2.	Su técnica.....	72
3.2.3.	El grutesco en España.....	73
3.2.4.	El sello hispánico.....	73
3.2.5.	Lo efímero.....	73
3.3.	Glosaio.....	75

CAPÍTULO 4 EL RENACIMIENTO

4.1.	EL RENACIMIENTO ESPAÑOL.....	79
4.1.1.	Semblanza histórica del Renacimiento español.....	79
4.1.2.	Su introducción en España.....	79
4.2.	El Renacimiento en Castilla.....	85
4.2.1.	Sus principios.....	85
4.3.	La imagen religiosa.....	87
4.3.1.	Una imagen orientada.....	87
4.3.2.	Surgen dos tendencias.....	87
4.3.3.	La función religiosa.....	87
4.3.4.	Características.....	88
4.4.	El retablo del Renacimiento.....	91
4.4.1.	El retablo y su función.....	91
4.4.2.	La policromía.....	94

CAPÍTULO 5 AGUILAS DEL RENACIMIENTO

5.1.	FELIPE BIGARNY.....	98
5.1.1.	Datos biográficos.....	98

	5.1.2. Su trayectoria en Castilla.....	99
	5.1.3. Su estilo.....	99
	5.1.4. Lo importante de sus obra.....	100
5.2.	DIEGO DE SILOE.....	106
	5.2.1. Su origen y formación.....	106
	5.2.2. Su trayectoria artística.....	106
	5.2.3. Lo mejor de su obra en Castilla.....	107
	5.2.4. Características de su estilo.....	108
	5.2.5. La policromía como complemento.....	108
5.3.	ALONSO BERRUGUETE.....	113
	5.3.1. Su estilo.....	114
	5.3.2. La expresividad y el movimiento.....	115
	5.3.3. Lo importante de su obra.....	115
	5.3.4. Su policromía.....	117
5.4.	GASPAR BECERRA.....	121
	5.4.1. Semblanza biográfica.....	121
	5.4.2. Características.....	122
	5.4.3. Obras capitales.....	122
	5.4.4. Su escuela.....	123
	5.4.5. El retablo astorgano.....	123
	5.4.6. Traza y configuración.....	124
	5.4.7. Su iconografía.....	125
	5.4.8. La policromía.....	127
5.5.	JUAN DE JUNI.....	136
	5.5.1. Sus orígenes.....	136
	5.5.2. Características.....	137
	5.5.3. Lo importante de su obra.....	137
	5.5.4. El entierro de Cristo.....	138
	5.5.5. Retablo Mayor de la Antigua.....	140
	5.5.6. La policromía.....	143
	5.5.7. La temática.....	143
	5.5.8. La vestimenta.....	143
	5.5.9. La expresividad y el movimiento.....	144
5.6.	HERMANOS CORRAL.....	154
	5.6.1. La capilla de los Benavente.....	154
	5.6.2. La policromía.....	155
5.7.	ESTEBAN JORDÁN.....	161
	5.7.1. Datos biográficos.....	161
	5.7.2. Características.....	161
	5.7.3. Lo más representativo de su obra.....	162
	5.7.4. Hombre de reconocido prestigio.....	162

CAPITULO 6

EL BARROCO

6.1.	EL BARROCO.....	167
	6.1.1. Situación histórica.....	167

	6.1.2. El naturalismo.....	168
	6.1.3. Un arte místico.....	168
	6.1.4. La grandiosidad del retablo.....	169
	6.1.5. Un realismo exacerbado.....	169
6.2.	GREGORIO FERNÁNDEZ.....	172
	6.2.1. Semblanza biográfica.....	172
	6.2.2. Su estilo.....	173
	6.2.3. La madurez de su estilo.....	174
	6.2.4. Características.....	174
	6.2.5. Su iconografía.....	175
	6.2.6. La policromía.....	175
	6.2.7. La vestimenta.....	177
	6.2.8. Un hombre organizado.....	177
	6.2.9. Su popularidad.....	177
	6.2.10 Sus Inmaculadas.....	178
	6.2.11 Su escuela.....	178
6.3.	PEDRO DE MENA EN CASTILLA.....	185
	6.3.1. Su aportación a la escuela castellana.....	186
6.4.	LA ESCUELA TORESANA.....	198
	6.4.1. El Dúo Ducete Rueda.....	198
6.5.	LA SEMANA SANTA CASTELLANA.....	198
I.2.	CONCLUSIONES EPOCA RENACENTISTA.....	202
I.3.	CONCLUSIONES EPOCA BARROCA.....	212
	NOTAS.....	222
	BIBLIOGRAFÍA.....	223
	ÍNDICE DE LÁMINAS.....	225
	ÍNDICE DE NOMBRES.....	230
	DOCUMENTACIÓN HISTÓRICA.....	304

INTRODUCCIÓN

I. INTRODUCCIÓN

En ningún momento de la realización de este trabajo ha estado en nuestro ánimo la pretensión de hacer una valoración crítica de una determinada parcela del arte, sino más bien, de sus técnicas prácticamente olvidadas.

Su realización no ha sido fruto de un momento de brillante inspiración, sino consecuencia de una larga y paciente labor que en ocasiones pudo resultar ardua, llena de tropiezos e impedimentos pero apasionante. Han sido tres años de investigación, de tiempos robados al sueño, y por que no decirlo, también a la propia familia.

Durante este tiempo, unas ideas fueron cambiando mientras otras maduraban y adquirían consistencia científica. No ha sido fácil encauzar y dar forma a una serie de prolegómenos de distinta índole; unas veces, mediante la consulta de archivos y bibliotecas, otras, viajando a los lugares, para sí, poder contemplar in situ, observando y escudriñando las obras hasta en sus mínimos detalles a la menor distancia posible, ya que la fotografía, aún siendo de excelente calidad, no llega a captar la infinidad de calidades, detalles y matices que sólo pueden apreciarse desde la proximidad, debido a la pátina del tiempo acompañada, en ocasiones, de la desidia y el abandono han ido ocultando verdaderas maravillas y filigranas.

Pretendemos en la medida de lo posible, contribuir a un conocimiento más profundo de las técnicas de un arte, posiblemente poco sentido y casi olvidado, al que la historia le ha negado el honor que en justicia le corresponde; en raras ocasiones se ha parado a realizar un análisis y detenerse en la técnica para la cual fueron creadas. El gran problema de no afrontar el estudio del color en la escultura, no es otro

que la carencia de ciertos conocimientos técnicos y que en cierto modo poco se diferencian de otras regiones, técnicas en las cuales influyeron únicamente las modas que en ocasiones fueron ejercidas al dictado, llegando incluso a los repintes que alteraron origen primitivo.

Sin lugar a dudas, y en honor a la verdad, si muchas esculturas fueran desposeídas del color, probablemente perderían gran parte de su valor plástico para caer en la mediocridad. No obstante, es honesto decir que algunas de ellas sin tanto atributo como ropas, postizos y demás zarandajas ganarían como tales obras de arte, siendo en su mayor parte una consecuencia de las modas populares que en ocasiones se llegó a la mutilación de algunas imágenes, para así poderlas vestir.

En este campo, la técnica y el arte se unieron para formar una simbiosis entre escultura y pintura que dieron grandes momentos de esplendor a nuestra escultura, sin embargo, creo que no hemos sabido valorar en toda su amplitud y grandeza. Es una parte de nuestro arte poco conocido, y no debe entenderse como un híbrido, como algunos la denominan, sino como la síntesis de dos artes; fruto de la perfecta armonía entre la forma y el color.

De esta conjunción nace un afán supremo de realismo centrado, en su mayor parte, en el tema religioso, y, como tal, tuvo una gran influencia en este nuevo lenguaje plástico, donde se puede apreciar una cierta búsqueda de lo sobrenatural, de la presencia divina (como forma de impactar al espectador).

Solamente cuando la obra es examinada desde la proximidad, uno se da cuenta que el escultor no buscó en la policromía la mejora o realce de su obra, sino el complemento justo a los fines de la propia obra.

Detrás de los grandes escultores, casi siempre se encuentra un gran

pintor-dorador, menos conocido o casi olvidado, pero sin cuya intervención no hubiera sido posible valorar de igual forma sus obras.

La pintura de imágenes llegó a constituir una verdadera especialidad dentro de los propios talleres, a los cuales recurrieron muchos escultores; otros, confiaron a ilustres pintores de la época la pintura de sus esculturas, surgiendo de estas estrechas colaboraciones, las mejores policromías.

Para muchos es desconocido el hecho de que grandes pintores del Renacimiento y Barroco, considerados hoy maestros de la pintura, colaboraron estrechamente con los escultores de la época policromando sus imágenes; tal es el caso de Zurbarán, que pintó esculturas de José de Arce, Valdés Leal, algunas de Pedro Roldán; Pacheco a Montañés; Valentín Díaz a Gregorio Fernández; Jerónimo Vázquez a Manuel Álvarez, entre otros.

Dentro de la gran parcela de nuestra escultura, la imaginería llegó a ocupar un lugar importante, tanto es así, que muchos expertos no hablan de escultura religiosa, sino de imaginería policromada por ser el color consustancial al carácter impresionante que debían tener las obras destinadas al culto de la iglesia, sobre todo, a esas impactantes y austeras estampas de la Semana Santa castellana, donde parecen hermanarse arte y fe para mezclarse con la emoción popular.

Al hablar de escultura policromada, parece como si sus técnicas tuvieran algo de magia, por supuesto que no lo tenían, pero si eran celosamente guardadas algunas de sus fórmulas que pasaban de padres a hijos por ser estos, generalmente, los continuadores del taller.

El oro, es la aportación policroma de España al arte universal. Su raíz podríamos encontrarla en el torrente cultural dejado por el arte

musulmán; su cultura y refinamiento artístico contribuyeron de forma decisiva a la gestación de un arte tan peculiar.

El arte de dorar y policromar es un arte paciente, complicado y costoso, tanto es así, que la pintura de los retablos solía ser más costosa que la propia talla y ensamblaje. El desmesurado coste que alcanzó la pintura de retablos hizo que muchos llegaran hasta nuestros días en su color natural.

Ningún país de la tierra ha gastado tanto metal precioso en el ornato de sus retablos como España, sobre todo, en períodos en que este arte surgió con tanta fuerza, el Renacimiento y Barroco, tanto es así, que en ciertos momentos la situación llegó a ser preocupante por la continua destrucción de algunos tipos de moneda.

Finalmente diremos que el tema a desarrollar tratará sobre la escultura policromada en Castilla en los períodos Renacentista y Barroco, centrándonos de forma especial en su técnica; pero debemos admitir que resulta difícil enumerar y estudiar con cierto rigor, el gran plantel de artistas que formaron parte de la escuela castellana; es por lo que, solamente haremos una breve mención de aquellos que más destacaron o contribuyeron notablemente al desarrollo de esta especialidad, dejando para el apartado de conclusiones la aportación y juicios personales que mi entender, han merecido los dos períodos artísticos investigados en el transcurso de estos tres años.

LOS ORÍGENES

I.1. LOS ORÍGENES DEL COLOR EN LA ESCULTURA

No resulta fácil ahondar en los verdaderos orígenes y el porqué de la escultura policromada a través de la historia. Lo que sí sabemos con certeza es que, las grandes culturas que dieron origen a nuestra civilización utilizaron el color en la escultura. Su fundamento podría estar en aspectos mágicos, o simplemente en el goce de una apariencia real, tal y como aparece ante nuestros ojos; formada por dos elementos consustanciales el uno al otro, forma y color, que sólo el arte puede separarlos mediante la abstracción.

Por todos es sabido que la más pura de las formas se origina mediante la pura y simple línea, y, sin embargo, siendo un elemento tan abstracto, el hombre ha sido capaz de dar expresividad a la forma de la manera más precisa y sutil.

El color amorfo en si mismo, es el goce de la parte más primitiva del ser humano, capaz de impresionar los sentidos, mientras que el refinamiento de esta apreciación reside en los matices, en las armonías y contrastes que sólo la vista y la inteligencia es capaz de apreciar en toda su extensión.

Desde el punto de vista de la lógica, sin indagar demasiado, y aún menos elucubrar, el color en la escultura desde sus orígenes, no persiguió otros fines que el de la apariencia o reflejo real de la propia naturaleza. Ya en los albores de la vida, el hombre trató de aproximarse a la realidad de su entorno; buscó y aprovechó la oquedad y lo sinuoso de los salientes de las rocas para dar impresión de volumen a sus pinturas, en un intento de representar la vida tal y como aparece ante sus ojos, en toda su plenitud.

Una de las más grandes y completas civilizaciones como la egipcia, no le importó la clase de material empleado para que este fuera objeto del color, ya fuera parcial en algunas de tamaño colosal, y completas en aquellas más dóciles al color como fueron la piedra caliza, la madera y el barro cocido.

También caldeos, asirios y persas emplearon en mayor o menor medida el color en sus esculturas; y aunque en sus materiales predominaron siempre la piedra a falta de la madera. Pero en cambio, nadie como ellos dominó la técnica del barro cocido, que luego vidriaron en sus más variados colores.

Por otro lado, sabemos con toda precisión que gigantes de la Grecia antigua policromaron la escultura y arquitectura. Hallazgos recientes vienen a corroborar la vieja idea de que el noble mármol blanco fue cubierto por el color, siendo este, compañero inseparable de sus esculturas. Plinio hace constantes alusiones -Pausias, pintor de la escuela de Sicione, hijo del pintor Bries, pintó según las crónicas el pórtico de Pompeyo en el siglo IV. También el famoso pintor Nicias, hijo de Nicomedes el ateniense y miembro de la escuela de Aristides, comenzó pintando las esculturas de Praxiteles y de algunos conjuntos de las fachadas de los templos- .

En un periodo anterior a Fidias y al Partenón, la escultura griega fue policromada con mucha más intensidad y fuerza en el color, para luego, en el siglo V suavizarse hasta cubrir únicamente la blancura del mármol con suaves veladuras. Los genios del renacimiento que tanto preconizaron la blancura del mármol, y el verde y negro de lo bronceo, hubieran quedado perplejos al contemplar el Partenón en su color primitivo. Por tanto, apartemos la idea de la Grecia blanca que nunca existió; los griegos fueron doctos indiscutibles en el arte de la escultura,

y no vieron en el color otra razón que la pura y simple estética que permite una mejor apreciación y goce de la propia forma.

Roma, más calculadora y positivista, carente de la sensibilidad y el genio griego, pero más dada a lo ostentoso y opulento, no quiso recoger la herencia griega del color, pero en cambio, fue muy dada al bronce dorado y al empleo de diferentes colores del mármol, al reundido de la pupila y el iris, queriendo así, dar la impresión de realismo.

No ocurrió así en algunos retratos, sobre todo, en los llamados "maiorum" o efigies de sus antepasados que para lograr más naturalidad fueron policromados. También algún retrato sin que este fuera de carácter funerario fue policromado, tal es el caso del retrato de Augusto desenterrado en Roma en 1.910, que aún conservaba restos de lo que fue su verdadera policromía.

La invasión de los barbaros sume a Europa en la noche de los tiempos, donde el recuerdo de Roma vivirá por largo tiempo. Durante siglos, el tiempo parece detenerse, es un periodo prácticamente vacío de contenidos artísticos, parece como si el arte no hubiera existido.

Los fenicios fueron viajeros infatigables más que viajeros, comerciaron con todo, pero gracias a ellos que sirvieron de puente entre Oriente y Occidente, a la vez que intercambiaron productos, también fueron los verdaderos transmisores de cultura y conocimientos, tanto es así, que probablemente fueran ellos los que trajeron a España la cultura griega antes que los propios griegos.

La cultura hispánica, también dejó verdaderas muestras de una escultura policromada en la Dama de Elche y Baza, donde la huella del tiempo ha borrado la mayor parte de su policromía, dejando restos que hacen pensar en la existenncia de una policromía hispánica, que aunque

de forma arcaica, es un fiel reflejo de la existencia de una escultura policromada.

Con el cristianismo, se impone un nuevo concepto de la vida con importantes manifestaciones en el arte, lleno de una espiritualidad y simbolismo que gira entorno a Dios, retrocediendo más tarde hasta convertirse en pura ingenuidad primitiva para resurgir con carácter propio en el medievo para convertirse en objeto religioso al servicio del culto.

Con el románico nace un nuevo estilo, y toda su producción se destina la arquitectura y al culto religioso. No existe en esta escultura el menor atisbo de realismo, se decora para dotarla de dignidad por el fin a que se destina, pero progresivamente adquiere en todo Occidente un sentido más sabio y uniforme, influenciado en gran medida al generalizarse las peregrinaciones. Este es un tipo de escultura simple donde predomina lo religioso, que en apariencia puede parecer pobre, pero lleno de espiritualidad y fantasía.

Las esculturas se pintan al temple, predominando los colores planos, carentes de matices a la vez que rebosantes de ingenuidad. También se produce otro tipo de escultura dedicada al culto, más rica, y que en cierto modo, trata de imitar la realidad mediante el chapeado de sus ropajes con láminas de oro, plata, cobre y piedras preciosas.

El gótico no es más que una consecuencia de la evolución del románico, que en su fase terminal, está influenciado por los aires de Borgoña y Flandes; su plástica refleja una fuerte espiritualidad que adquiere una difusión más amplia que el románico, el Dios del amor y del dolor se hace sensible a lo humano, dotándola a su vez de una extraordinaria espiritualidad contenida.

En este tiempo casi se prescinde del color en las vestiduras, suplen

a este, grandes campos de oro bruñido; en ellos se imitan brocados, unas veces mediante grabados, y otras, mediante la técnica del dorado a la sisa, para más adelante, llegar a la técnica del estofado; cuyos orígenes, posiblemente estén más en las tablas italianas del siglo XIV que en Flandes.

Esta técnica aparece de golpe e inunda nuestra imaginería a finales del siglo XV, perdurando hasta bien entrado el siglo XVIII, alcanzando el cenit de su máximo esplendor la escuela andaluza en el siglo XVII con el periodo barroco.

CAPÍTULO 1

LOS MATERIALES

1.1. MATERIALES

En la mayor parte de los contratos queda precisado con toda claridad que los colores que se debían emplear en el proceso policromo serían "de los más finos que pudieran encontrarse, bien molidos y distribuidos". Gran parte de los pigmentos que se utilizaron fueron de origen mineral, óxidos, tierras y carbonatos; también fueron utilizados otros de origen animal y vegetal como la cochinilla y el añil. Entre ellos los había muy cubrientes como el alballalde y otros transparentes, más apropiados para veladuras como azul ultramar, carmín y el rojo carmesí.

1.1.1. PROCEDENCIA

Los materiales se adquirirían fuera de Castilla, sobre todo en el extranjero. En Italia, Florencia era la capital del comercio de estos productos; en España, lo fue Sevilla por su puerto, al cual arribaban los barcos procedentes de las Indias y otras partes del mundo, de esta forma la Ciudad de Sevilla durante los siglos XVI y XVII, se convirtió en el centro e intercambio de mercancías llegadas de países lejanos.

1.1.2. COLAS Y GELATINAS

En muchos casos, los nombres que adquirieron ciertos productos estuvieron relacionados con el nombre del lugar de procedencia; cola fuerte de Flandes o de guantes, es decir, la piel curtida de oveja o cabritilla, así como la llamada de retazo de Castilla.

1.1.3. COLORES Y PIGMENTOS

Entre los colores más apreciados por su delicadeza y finura se encuentran el carmín de Florencia, el de Indias y Honduras, este último, también llamado de "cochinilla", carmín de Alemania y azul "ultramar" de Sevilla, el de Prusia, cenizas de Hungría, sombra o tierra de Italia, Venecia y Ubieta.

1.1.4. BOLOS

Los más solicitados por su color y fina textura, fueron el rojo intenso de Arménia y Llanes. Se utilizaron muchísimo menos los tonos claros o pajizos como el amarillo y el ocre, casi siempre rechazados por evitar en gran medida los resanes; su color, se confunde fácilmente con el oro y no permitía apreciar la buena doradura.

1.1.5. EL ORO

El oro es un material inerte y permanente que no oscurece ni cambia de color con el transcurrir del tiempo, es dúctil y maleable. Con él se hacían las finísimas láminas, llamadas "panes".

El oro que se comercializa en la actualidad para dorar, apenas si ha cambiado el proceso de obtención excepto en el tamaño y espesor, y son pocos los artesanos que se dedican a este menester. El pan de oro es hoy en día muy fino, mientras que antiguamente era mucho más grueso, dando unas calidades que con los oros actuales no se pueden conseguir. Asimismo, existe un polvo de oro (cuya venta se ha prohibido recientemente), y unas pastillas de acuarela de oro fino dentro de cápsulas de porcelana, que vienen a ser el equivalente del antiguo "oro de concha" (gota de acuarela de oro en una concha de mejillón), que permite realizar pequeñas iluminaciones.

Este precioso metal era proporcionado por el batihojas en forma de panes. Así era como se le conocía al artesano que mediante su laminado y posterior batido a base de martillo, obtenía las finísimas láminas que más tarde los doradores utilizarían en la decoración de retablos y otros objetos.

La tradición del oficio de batihojas puede resultar desconocida para muchos, pero no resulta difícil rastrear a través de una tradición de doradores que se remonta hasta el Antiguo Egipto, donde ya se realizaba

en sarcófagos y mobiliario; tradición que continuó en la Grecia Clásica y en la Antigua Roma donde algunas esculturas eran cubiertas con finas láminas de oro (bractae). En la Edad Media las técnicas del dorado se enriquecen de forma progresiva, utilizándose sobre tablas en madera y en los retablos, amén de su empleo en los libros y el mobiliario, generalizándose con el gran aporte cultural árabe en la decoración de interiores y en la cerámica.

De la misma forma quedaba estipulado en los contratos que el oro debía ser de buena ley, el más subido que se pudiera encontrar, pudiendo oscilar su pureza entre los 22 y 24 quilates pero nunca "partido". tanto es así, que en ocasiones se llegó a fijar la condición de que los panes serían extraídos de ciertos tipos de moneda, "trenzados de Portugal, castellanos o doblones españoles". "Suponía ello una desamortización, cuyas consecuencias, si fueron graves y aún no han sido estudiadas. Desde luego no se comprende como el Estado consentía tal perjudicial costumbre". (1)

Fue preferido el oro de Castilla al sevillano, mucho más subido y con más cuerpo, siendo requerido de forma especial para lugares húmedos y costeros, llegando a costar ocho ducados el millar. Junto al castellano fue muy apreciado el oro de Milán, ya en el siglo XVIII, el oro de Madrid llegó a alcanzar un gran prestigio.

También fue utilizado el oro molido para iluminar ciertas partes, sobre todo, en los brocados de algunas indumentarias femeninas

1.1.6. LA PLATA

La plata prácticamente estuvo proscrita, su empleo se redujo a la imitación de esmaltes mediante la superposición de colores transparentes; pero en el siglo XVII, debido al decaimiento económico, en algunos

momentos se llegó a utilizar un oro de baja ley y plata dorada, mediante corladuras, pero siempre fue considerado como falsedad, el empleo de otro metal que no fuera el oro fino o de buena ley.

En el libro de Cennini "El Libro del Arte" hace una amplia referencia al modo de obtenerlo, así como algunas peculiaridades. "Has de saber que, por lo que respecta al oro para dorar planos, habrían de sacarse solamente cien panes de un solo ducado, a pesar de que se llegan a sacar ciento cuarenta y cinco; aunque el oro de las zonas lisas tenga que ser más delgado". (2)

1.1.7. BARNICES

Existieron diversos tipos de aguardientes y espíritus (más concentrado en grados) que mezclados con ciertas variedades de resinas tales como, goma arábica o pez griega, se obtenían ciertos tipos de barnices para dar lustre a las terminaciones, a la vez que protegían la policromía de agentes exteriores, entre ellos, la humedad.

1.8. LA MADERA

El material más empleado en la escultura policromada, siempre fue la madera en sus distintas variedades. En Castilla se empleó mucho el nogal, pino de Soria, álamo, castaño y peral.

Fue siempre muy importante el elegir el tipo de madera adecuado para la talla, teniendo en cuenta diversos factores. En caso que nos ocupa la apariencia exterior era lo de menos; pero había otros aspectos a tener en cuenta, tales como: durabilidad, veta, sequedad, porosidad, densidad y la resistencia que esta ofrecía al corte de la gubia, así como el tamaño de la pieza, que por regla general, si las tallas o labores a realizar eran pequeñas, la madera debía de ser poco porosa y de fibra muy apretada, mientras que para las piezas grandes se elegían maderas mayor porosidad y tamaño.

1.8.1. CONDICIONES PARA SU TALA

Estas maderas para la talla, bien de imágenes, de retablos o sillerías, tenían que reunir ciertas condiciones; solía tenerse en cuenta, no sólo la dureza, sino la fortaleza e intensidad de su veta y carencia de nudos, pero sobre todo que hubiera sido cortada en buena luna.

Los árboles maderables siempre han tenido una época concreta para su tala. La tradición más antigua aconsejaba que esta se realizara a la entrada del invierno, es decir, entre los meses de diciembre hasta comienzos del mes de marzo, ya que durante este período es la época en que el árbol se considera "muerto", esto es, que la savia apenas si circula por su médula y canales. Este estado del árbol propicia una mínima cantidad de glucosa y albúmina que es el alimento base de los insectos, así la madera tiene menos riesgo de ser atacada. No obstante, la tradición de los artesanos mantiene que el corte se realice una fase lunar de cuarto menguante y a ser posible en el mes de enero. Otros en cambio,

pensaban que los árboles de hoja redonda, debían ser cortados en cuarto creciente, mientras que los de hoja aserrada debía llevarse a cabo en menguante y cuando no tienen hojas.

Normalmente las figuras no eran talladas en madera de una sola pieza, sino de varias, perfectamente ajustadas y encoladas, para evitar las grietas y rajaduras que pudieran producirse por el paso del tiempo, siendo este trabajo misión de los entalladores, "profesión equivalente al actual carpintero" (3).

Desde la antigüedad existieron métodos de reproducción que posiblemente también sirvieran para ampliar o reducir. Por este tiempo eran ya conocidos sistemas como el "medias escuadras, sistema de los tres compases y círculo graduado;" entre otros. Con el Renacimiento estos métodos recobraron cierto vigor y con el transcurrir del tiempo fueron modificándose hasta llegar a la primera máquina de sacado de puntos; inventada en siglo XIX por el francés Nicolás Marie Gatteaux (1.735 - 1831).

La talla directa y el sacado de puntos se diferencian en que la primera obedece única y exclusivamente a un trabajo concebido y realizado directamente sobre el bloque de madera, sin otra ayuda que un boceto previo realizado en barro, escayola o cera, pudiéndose variar la idea en el transcurso de la ejecución.

El sacado de puntos de un original ya sea de barro o escayola o cualquier otra materia a otra definitiva, viene determinado por el traslado de las medidas del modelo al bloque de madera por medio de diversos procedimientos. El sistema moderno de sacado de puntos es el más fiable y rápido de cuantos han existido, pudiendo ampliar y reducir. Esta máquina sacadora de puntos consiste en una cruceta con tres puntos de apoyo, siempre iguales e equidistantes en el modelo que en bloque de donde queremos extraer la copia; abandonando así el viejo sistema de

plomada y compás.

Cuando la figura se tallaba directamente sobre el bloque, sin más ayuda que la presencia del modelo, frecuentemente a mayor tamaño, era el maestro el que realizaba el desbaste, porque en esa labor se definían el movimiento y las proporciones. Existieron también procedimientos mecánicos, basados en soluciones como los que hoy conocemos. Otras veces eran los ayudantes los que liberaban al maestro de la labor más ingrata que era el desbaste. Una vez quitada la madera sobrante a grandes cortes, era el maestro quien daba forma definitiva a la figura.

1.8.2. ALGUNAS CARACTERÍSTICAS

La madera es una materia viva, sujeta a contracciones y dilataciones producidas por los cambios climatológicos. Cuando los cortes están bien realizados, la madera sufre menos deformaciones. El tablero central casi nunca se deforma, mientras que cuanto más se acerca a la corteza la contracción es más fuerte y propensa a las grietas.

En el encolado del bloque se debe tener en cuenta que el grosor y posición de los tableros siempre sea el mismo, permitiendo así un equilibrio en las tensiones que ejercen, a la vez que es conveniente pintar las testas de los mismo que es por donde penetraba humedad con más facilidad. Otros antiguos opinaban que el encolado debía realizarse oponiendo las vetas en direcciones contrarias unas a otras, evitando así que la fuerza de la madera fuera ejercida en una misma dirección y tendiendo a la curvatura..

Las maderas que presentan una estructura desigual, son más proclives a no resistir los envites de algunos organismos externos; hongos, insectos y termitas que constituyen un peligro casi irreversible cuando son atacadas, ni tampoco los cambios climatológicos bruscos.

Para saber si la madera está curada, aplicamos yodo sobre la parte cortada, si sobre la superficie que hemos aplicado el yodo, se produce un color azulado, significa que esta aún no está curada. Ello es debido a la reacción del yodo con el almidón que reacciona químicamente.

1.8.3. REFERENTE AL ENCOLADO DE LA MADERA

a) **Para encolados en general.-** Primeramente se deberá observar, mirando a la testa, la posición que tenían las piezas en el tronco; y para trabajos finos y de compromiso, se deberán rechazar las piezas que pertenezcan a la albura, y escoger las de la zona del duramen.

Eliminar, si es posible, la parte que contiene la médula, o al menos la tangencial a esta; o utilizarla haciendo unos cortes previos para eliminar la médula, y encolar ambas piezas, invirtiendo antes el sentido de una de ellas (fig.14). Verificando el encolado de las piezas según la figura 15, vemos que la contracción se verifica uniformemente por ambas partes. Pero a veces la médula supone (en especial en maderas blandas) una zona de poca consistencia, por lo que conviene eliminarla. En la figura 16 como en la anterior, se indica el modo de encolar dos medias tablas de una misma tabla central, una vez descartada la médula. Es muy notable la diferencia de contracción entre la madera de duramen y la de albura.

Encolado de albura con duramen, se origina un resalte(fig.17), que hace imposible un trabajo perfecto.

b) **Para encolado de piezas gruesas.-** Tratándose de encolar piezas gruesas, conviene colocarlas invertidas, poniendo en contacto las dos caras izquierdas (fig.18). Pues, encolando las dos caras del duramen entre sí, es muy fácil que las piezas se curven y queden desencoladas (fig.19). Las superficies de las tablas tienen una cara izquierda y otra derecha; se entienden por derecha, la posición más cercana al corazón; y por izquierda a la más alejada de la médula (fig. 20).

Las figuras estudiadas muestran alguna exageración los movimientos debidos a la merma o contracción. Trabajando con maderas secas y de buena calidad, a veces el ojo humano no percibirá estas desigualdades; pero si no se pueden ver a simple vista, el tacto y en especial el abrillantado final de las superficies, nos mostrarán con toda claridad..

c) **Para encolado de tableros sin revestir.-** Teniendo necesidad de encolar tablas por sus cantos, para formar tableros de dimensiones notables con caras a la vista, procúrense que aquéllas sean lo menos posible. cuanto más numerosas sean las uniones, tanto menos se combará el tablero.

No se deben encolar las piezas, con las caras todas en sentido derecho o todas en sentido izquierdo (fig.21), porque ocurrirá que todo el tablero se curvará notablemente, formando una saeta (fig. 22).

Sígase el sistema ilustrado en la figura 23, encolando las piezas alternativamente: derecha con izquierda. Según este sistema. las

ondulaciones serán mínimas (fig. 24), pudiéndose aplanar toda la superficie con un desgaste mínimo del grueso de los ejes.

Cuando se necesite un tablero de gran superficie, se podrán encolar uno o varios paneles centrales más anchos con otros laterales, de modo que guarden simetría (fig. 25); y esto por razones estéticas, prefiriéndose además las tablas costeras por su veteado más vivo. Los tableros macizos, siendo muy propensos al alabeo, deberán ir encajados en ranuras, o asegurarse con listones mediante rebajos. En todos casos, se preferirá que la cara derecha vaya hacia fuera, por su mayor vistosidad, y porque el duramen es menos sensible a las variedades higrométricas. un tablero según la figura 26 formado por una tabla central excesivamente ancha, sufrirá una notable deformación al verificarse su secado; y se combará y se reducirá en buena parte su espesor, al ser aplanado (fig. 27).

d) **Para encolado de tableros con superficie cubierta.-** Hemos visto algunos de los inconvenientes que se derivan de no acertar en el encolado de las juntas. Veamos ahora lo que procede en el encolado de varias tablas.

Si se encolan cuatro tablas del corazón (fig.28); las tablas quedan disminuidas de grueso por la parte de la albura (fig. 29); pero se mejora mucho el resultado, empleando exclusivamente material de duramen. Así deberá hacerse siempre que se trate de trabajos de cierta importancia.

En la figura 30 se ha representado un tablero formado por tablas costeras, encoladas de modo que coincidan albura con albura, y duramen con duramen. Siendo las tablas relativamente estrechas (7-12 cm.), la deformación que sufren puede ser considerable. El tablero se curva con concavidad hacia el interior, o sea, hacia la cara de la albura.

FORMA DE PEGAR LA MADERA

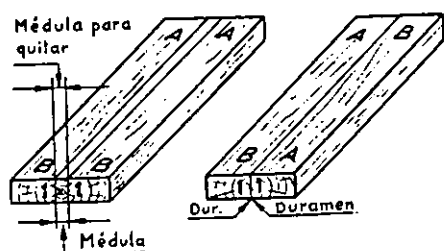


Fig. 14

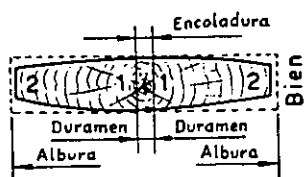


Fig. 15

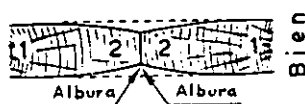


Fig. 16

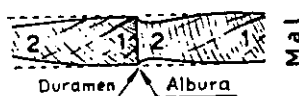


Fig. 17

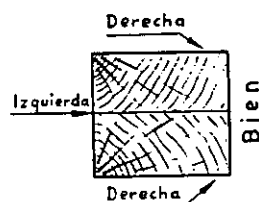


Fig. 18

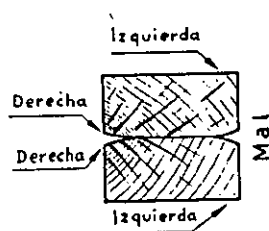


Fig. 19

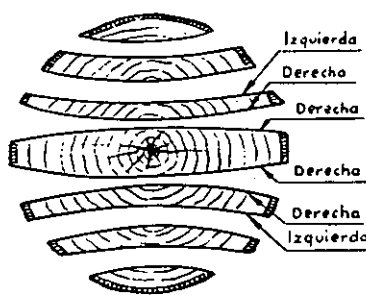


Fig. 20



Fig. 21

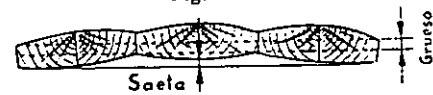


Fig. 22

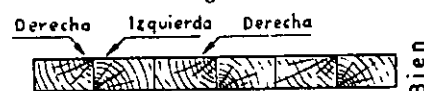


Fig. 23

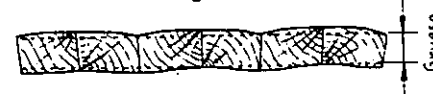


Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27

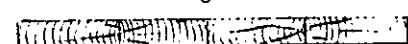


Fig. 28

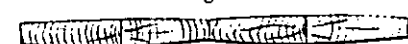


Fig. 29

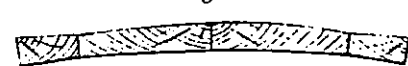


Fig. 30

La redacción de las características de los árboles más destacados se ha hecho tomando datos de las siguientes obras:
Elisa Sánchez Sanz. Maderas Tradicionales Españolas, Editorial Nacional. Madrid 1.993. W. Whereler / C.H. Hayward. Tallado de la Madera. Ediciones ceac S.A. Barcelona, 4ª edición 1.984. Tecnología de la Madera. Editorial edebe. 5ª edición. Barcelona 1.993.

1.8.4. ALGUNAS ESPECIES MADERERAS (CONÍFERAS Y FRONDOSAS)

Los árboles se dividen en dos tipos: los resinosos y los frondosos.

Las *especies resinosas* tienen frutos en forma de cono y reciben el nombre de coníferas. Entre ellas se pueden incluir, a modo de ejemplo, el abeto rojo, el alarce, el enebro, el pinabete o el pino... Integran el grupo de maderas blandas que se obtienen de aquellos árboles cuyos frutos son conos, con hojas aciculares, o con forma de agujas, pertenecientes al grupo de las gimnospermas o plantas con semillas al descubierto.

Las *especies frondosas* tienen frutos encerrados en ovarios. A este grupo pertenecen el fresno, el haya, la encina, el tilo, el álamo, el olmo, el roble, etc. Integran el grupo de maderas duras, procedentes de árboles de hoja ancha, tanto caducifolias como perennifolias, pertenecientes al grupo de las angiospermas.

A continuación se enumeran las características^{7 bis} más importantes de algunas maderas empleadas por artesanos y carpinteros.

ABEDUL

Género: *Betula* sp.

Especies: 35 especies.

Familia: Betuláceas.

Origen: Europa, América Septentrional, Norte y Este de Asia. En

España se distribuye por Pirineos, Cordillera Cantábrica, llega hasta La Coruña y baja hasta Toledo.

Características: Hojas enteras, acorazonadas o deltoideas. La corteza se separa del tronco en forma de láminas.

Multiplicación: Por siembra.

Clima: Resiste los muy fríos (hasta los -35°C), aunque se desarrolla mucho mejor en climas templados. Empieza a echar hojas cuando la temperatura del día pasa de 7,5°C y la pierde en otoño.

Suelos: El mejor es el arenoso silíceo. Busca suelos frescos y secos. Sus raíces se desarrollan poco y prosperan en suelos poco profundos.

Madera: Es compacta, fina, flexible, fuerte y de color blanco con ligero tono rojizo.

ABETO

Género: *Abies* sp.

Especies: 20 especies.

Familia: Abietíneas.

Origen: Asia Central y Oriental, Centro y Sur de Europa y Norteamérica.

Características: Arbol, siempre verde, que crece hasta alcanzar una altura de 70 m. Su tronco es recto, casi cilíndrico; sus ramas principales dispuestas en verticilos irregulares, y las secundarias ordinariamente en dos filas; hojas aplanadas, de color verde oscuro, en la cara superior.

Multiplicación: Por siembra, a golpes, en surcos poco profundos.

Clima: Prefiere clima de verano algo largo, pero constante; nunca sufre los extremos de temperatura y humedad. En los Pirineos españoles vegeta a una temperatura media de - 2 a - 1,5°C con luz viva.

Suelos: Prefiere las vertientes y los valles sombríos de las regiones montañosas y subalpinas, de suelo profundo y fresco, mucho mejor si procede de la descomposición de las rocas de los antiguos terrenos de transición y plutónicos. Se halla indistintamente en granito, pizarra, arcillosa, caliza, marga y conglomerado.

Madera: De color blanco cremoso y ligera. Menos dura y resistente que la de pino, es homogénea y se hiende fácilmente; elástica, suave y llena de nudos. Dura largo tiempo porque la resina impide la acción destructora de la madera.

ALAMO

Género: *Populus* L.

Especie: 18 especies. (Para España: *P. alba* L., *P. tremula* L., en el Norte y centro, y *P. canescens* sm. en la Rioja y La Mancha.)

Familia: Salicáceas.

Origen: Europa.

Características: Árboles altos, ramosos, de crecimiento rápido, con hojas anchas, triangulares, elípticas o acorazonadas.

Multiplicación: A veces, su crecimiento es espontáneo. Plantación.

Clima: Ocupa regiones templadas.

Suelos: Prefiere las orillas de los ríos o los terrenos húmedos.

Madera: Blanca y ligera y se abre fácilmente. Se echa a perder si no está bien seca.

ALARCE

Género: *Larix* Tournef.

Especies: *Larix Pendula*, *Fastigiata*, *Glaucó*, etc.

Familia: Coníferas.

Origen: Centroeuroa, Norte de Asia, Norteamérica y Rusia septentrional.

Características: Arbol alto, esbelto, con ramas las primeras dispuestas en verticilos irregulares y las secundarias dispuestas en dos series laterales; hojas blandas, articulares, solitarias y esparcidas en ramas largas.

Clima: Necesita mucha luz, no desarrollándose en sitios umbríos. En los extremos alcanza mayor desarrollo y belleza que en los templados. Necesita más agua que el haya.

Suelo: Prefiere montañas a terrenos llanos.

Madera: Color pardo rojizo claro o medio, con anillos de crecimiento bien marcados. Resinosa y olorosa, con varios nudos muertos. Es muy frágil resistente a la humedad y a la sequía.

ALISO

Género: *Alnus* L.

Especie: Aliso blanco (*A. incana*), negro (*A. glutinosa*) y rojo (*A. rubra*), aunque se conocen otras cinco más.

Familia: Castanáceas.

Origen: Europa, América (regiones montañosas del Hemisferio Boreal).

Características: Arbol con hojas esparcidas, sencillas y dentadas.

Multiplicación: Por siembra y en semilleros especiales.

Clima: Crece en lugares húmedos, con una altura moderada y un tronco de 30 a 50 cm. de diámetro.

Suelos: En riberas pantanosas y terrenos húmedos y en las montañas, sobre todo, en las zonas alpinas y en la cuenca del Rhin.

Madera: De color brillante pardo anaranjado. Textura fina y dibujo poco decorativo.

En la mitología germánica la mujer está relacionada con el aliso y el hombre con el fresno.

ALMEZ

Género: *Celtis* L.

Especies: 60 especies.

Familia: Ulmáceas.

Origen: Costa mediterránea penetrando hasta Istria y Tirol y llega por el Oeste hasta Canarias y las Azores.

Características: Arbusto espinoso, de hojas aserradas, duras, ásperas y caducas.

Multiplicación: Por siembra.

Clima: Zonas templadas y cálidas.

Suelos: Crece en todos los terrenos, sobre las rocas, en las margas calizas, sobre granitos esquistosos, pero se recomienda el profundo y fresco.

Madera: De color negro, dura, firme, casi tanto como la de boj. Ramas flexibles. La de tono amarillento se emplea para hacer horcas de labranza, instrumentos de viento, esculturas, mangos y látigos. Sirve como protección de viñas y límite de posesiones.

ARCE

Género: *Acer* L.

Especies: *Acer pseudo-platanus* L., *Acer opulifolium* Vill., y *Acer campestre* L. Pero además, existen 110 más.

Familia: Aceráceas.

Origen: Centro y Sur de Europa y Asia Anterior.

Características: Árboles con hojas opuestas, simples, palmatohendidadas y flores polígamas, en espigas, racimos, umbelas...

Multiplicación: Por siembra.

Clima: Resiste las alturas y los climas fríos.

Suelos: Alcanza un mayor desarrollo en terrenos frescos, ricos en materia fertilizante, permeables y de color oscuro.

Madera: De color amarillento o rojizo, dura, fina y vetada y se pulimenta fácilmente.

BOJ

Género: *Buxus sempervirens* L.

Especies: 19 especies.

Familia: Buxáceas.

Origen: España (Pirineos, montes calizos del centro), Portugal, Grecia y Europa Central.

Características: Arbusto con hojas opuestas, enteras, coriáceas, persistentes; flores monoicas, dispuestas en geomérulos axilares. Arbusto lampiño, muy tortuoso y con la corteza del tallo grisáceo.

Clima: El propio de las regiones cálidas y subcálidas del antiguo continente.

Madera: La madera del tallo, ramas y raíz es dura, compacta, homogénea de color amarillo de limón, de corte limpio y capaz de un bello pulimento. Utilizada para hacer instrumentos de música, bolillos, juguetes, cucharas y tenedores, es fácil de ser grabado.

Brezo (o < urce>)

Género: Erica L.

Especies: 420 especies.

Familia: Vacciniáceas.

Origen: Región mediterránea.

Características: Arbusto muy ramoso, lampiño, con hojas sencillas, pequeñas, lineales o lanceoladas, estrechas, alternas, esparcidas o verticiliadas. La raíz que llega a ser muy gruesa se emplea como combustible y también para fabricar carbón y ramas para construir escobas.

Suelos: Crece sobre rocas y dentro de los bosques.

Madera: La madera de las raíces , muy voluminosa, sirve para hacer pipas.

Caoba

Género: Swietenia Mahagoni L.

Especies: 3 especies.

Familia: Meliáceas.

Origen: Jamaica, Venezuela, Cuba, Antillas.

Características: Árboles grandes con madera de color pardo rojizo y hojas alternas.

Suelos: Crece en los terrenos pedregosos.

Madera: Lisa, fina, dura, compacta y con veteado continuo careciendo de nudos. Utilizada para la construcción de muebles.

Castañó

Género: Castanea Sativa.

Especies: Castanea pyramidalis, Latifolia y Discolor.

Familia: Castanáceas.

Origen: Sur de Europa (de Grecia a Portugal), algunas islas del Mediterráneo y región caucásica.

Características: Árbol de hojas grandes, alternas y aserrado-espinosas, con tronco ramoso y altura de 35 m. y corteza cenicienta.

Fruto: Las castañas.

Multiplicación: Por siembra.

Clima: Caliente ya que no soporta ni los fríos intensos ni las heladas fuertes. Crece en montañas poco elevadas y en lugares descubiertos expuestos hacia el Noroeste o Este.

Suelos: Terrenos sueltos, profundos, frescos y ricos en sílice.

Madera: De color amarillento, semidura, flexible, elástica, de fibra fina. Se utiliza para hacer barriles, perchas , astiles, mangos para horcas, madreñas, muebles, etc...

CEDRO

Género: Cedrus Loud.

Especies: Cedrus Libani, Adlantica, Deodara.

Familia: Pináceas.

Origen: Líbano.

Características: Arbol grande que alcanza hasta 40 m. de altura.

Copa espesa cónica, formada por ramas largas y robustas.

Multiplicación: Por semilla.

Clima: Los cedros son sensibles a los inviernos demasiado rigurosos.

Suelos: Terreno seco, arenoso y profundo, perjudicándole los arcillosos y compactos.

Madera: De color marrón claro, con anillos de crecimiento muy definidos. Desprende un agradable aroma. Es compacta y de gran duración.

CEREZO

Género: Prunus Sp. Cerassus L.

Especies: Cerezo silvestre y el negro americano, etc...

Familia: Rosáceas.

Origen: Zonas templadas del Hemisferio Norte.

Características: Arbusto de corteza lisa que se desprende fácilmente en láminas delgadas, hojas bastante grandes, oval-lancioladas, muy verdes.

Multiplicación: Por semilla, renuevo e injerto.

Clima: Fresco. Las costas del mar no son favorables. Se da mejor en alturas, pendientes y llanos en los que circule el aire.

Suelos: Terrenos secos y pedregosos y contrarios los húmedos y demasiado compactos.

Madera: De color pardo rosado. Es fácil de trabajar y muy apreciada por carpinteros, torneros, ebanistas y fabricantes de instrumentos.

CIPRES

Género: Cupressus L.

Especies: 20 especies.

Familia: Pináceas.

Origen: Zonas cálido-templadas; regiones templadas de Asia, en la mediterránea, en América del Norte y en Méjico.

Características: Arbol siempre verde, con hojas pequeñas, escaniformes dispuestas en cuatro o seis series empizarradas y provistas en el dorso de una glándula. Forma piramidal y fusiforme.

Multiplicación: Por semilla.

Clima: El propio de las regiones cálido-templadas.

Suelos: Se adapta a suelos pobres y secos y soporta la caliza.

Madera: De color pardo amarillento claro, de textura fina. No es, resinosa, pero desprende un ligero aroma. Es dura y se ha tenido por incorruptible.

CHOPO (Sinónimo del álamo)

Género: *Populus pyramidalis*.

Características: Arbol de ramas muy erguidas, casi aplicadas al tronco. Arbol característico de las riberas de los ríos, de los arroyos y de las zonas donde abunda el agua.

Madera: Liviana. De color blanco ligeramente amarillento, con veteado azul.

EBANO

Género: *Diospyros* sp.

Especies: Importante, el ébano negro.

Origen: India y los países tropicales del Viejo Continente. Región indoeuropea. Madagascar.

Características: Color pardo negruzco muy oscuro, con zonas más claras.

Clima: El propio de las regiones tropicales.

Madera: De color negro azabache o marrón oscuro con vetas negras. Muy compacta. Se emplea en las teclas negras de todos instrumentos de teclado. A veces, se le embuten piececitas de marfil.

ENCINA

Género: *Querus* sp.

Especies: *Crispa*, *Fastigiata*, etc.

Familia: Fagáceas.

Origen: Europa.

Características: Arbol de corteza hendida y hojas persistentes, de peciolo corto y espinosas: llega a tener unos 12 m. de altura.

Multiplicación: De barbado o de semilla.

Clima: Propia de zonas cálidas y de algunos países tropicales.

Suelos: Áridos y poco profundos de tierras sueltas y areniscas mejor que en gruesas y pesadas. Muy bien en el fondo de los valles estrechos en donde la capa vegetal presenta un espesor considerable.

Madera: De color marrón claro y presenta dibujos debido a los anillos de crecimiento.

ENEBRO

Género: *Juniperus* sp.

Especies: 30 especies.

Familia: Pináceas.

Origen: Regiones alpinas y subalpinas de Europa, Siberia, América del Norte, Argelia y el Himalaya.

Características: Arbolito de 10 m., con hoja aciculares punzantes y como fruto unas bayas que dan la enebrina y la ginebra.

Multiplicación: Espontáneo en toda Europa, Norte de África, y de América.

Clima: Muy resistente al frío y al calor.

Suelos: Se adapta a todos pero prefiere los pedregosos y calizos.

Madera: De color pardo rojizo, de textura fina, no resinosa pero de agradable olor. Se utiliza para hacer cajas de cigarrillos y para lapiceros.

FRESNO

Género: *Fraxinus* sp.

Especies: *Fraxinus excelsior*.

Familia: Oleáceas.

Origen: Regiones templadas del Hemisferio Septentrional.

Características: De corteza lisa y con grietas profundas en el tronco cuando envejece.

Multiplicación: Por semilla.

Clima: No resiste temperaturas inferiores a 1,5°C. Vive bien en climas templados.

Suelos: Se da bien en las llanuras y valles donde hay humedad, pero en las montañas le perjudica el aire.

Madera: Blanca anacarada. Compacta y untuosa al tacto.

HAYA

Género: *Fagus sylvatica* L.

Especies: *F. sylvatica* (europea) y *F. orientalis* (asiática) y otras dos más.

Familia: Fagáceas.

Origen: Zona templada del Hemisferio Norte.

Características: Tronco recto y corteza lisa. Hojas caducas de contorno ligeramente dentado. Fruto: el hayuco.

Clima: Se caracteriza por una temperatura de 16 a 18°C, un 70% de humedad relativa y 250 mm. de lluvia caída durante el período vegetativo y ausencia de heladas de mayo a septiembre. Media anual de 7 a 2°C y mínima de -25°C. Soporta la sombra.

Suelos: Ligeros y calizos. Falta en el norte de Galicia. Profundos y ricos en cubierta húmida que ponga a su disposición gran cantidad de sales asimilables. En España baja hasta el Hayedo de Montejo (Madrid).

Madera: Blanca y presenta dibujos veteados o moteados. Pesada, elástica y de gran resistencia, de olor característico. Resiste poco la sequía y emplea en la construcción naval, muebles, sillas, cazuelas, juegos de ajedrez, husillos, mangos, fundas de instrumentos de música, remos, zuecos y aros para tamices.

MANZANO

Género: *Malus sylvestris*.

Especies: 6 especies importantes.

Familia: Rosáceas.

Origen: Europa (menos las regiones septentrionales) y Asia Occidental.

Características: 10 m. de altura, tronco corto y copa redondeada. Ramas casi horizontales.

Multiplicación: Semilla, estacas, sierpes e injertos de púa y escudete.

Clima: Sitios abrigados y en altura de países templados y hasta de los fríos, si no son excesivos.

Suelos: Tierras sueltas y ligeras con buen fondo.

Madera: Clara o pardo rosado, de textura muy fina y uniforme.

NARANJO

Género: *Citrus*.

Especies: Varias.

Familia: Rutáceas.

Origen: Sureste de Asia.

Características: Árboles con hojas esparcidas, ternadas, con o sin espinas.

Multiplicación: Estaca, acodo e injerto.

Clima: No vegeta a alturas mayores de 400 m. a la proximidad de las costas ni en las superficies a 250 en el interior.

Suelos: Arena silíceas, con algo de arcilla y caliza de mucho fondo y susceptible de poderse regar con frecuencia durante el verano.

NOGAL

Género: *Juglans* sp. regia.

Especies: *J. regia* (europea) y *J. nigra* (Estados Unidos y Canadá).

Familia: *Yuglandáceas*.

Origen: Regiones templadas y cálidas del Hemisferio Norte.

Características: Tronco de corteza agrietada y escamosa. Hojas caducas, alternas y compactas. Fruto: la nuez.

Multiplicación: Por semilla, rama desguajada e injerto.

Clima: Templado y algo fresco. Prefiere valles y sitios abrigados. Teme inviernos muy rigurosos y las heladas en primavera.

Suelos: Terrenos secos y ligeros y en las rocas hendidas.

Madera: No pierde ni absorbe humedad y presenta veteado. Se empleó para los muebles hasta el siglo XVIII en que se sustituye por la caoba. La madera es dúctil, pesada y no muy dura, tallable y permite el pulimento. Se dedicó a escritorios, arcas, bancos, mesas y sillas. Sin embargo, el nogal siempre se ha tenido como perjudicial. Se cree que las aguas que pasan por debajo de él producen el bocio (Asturias)⁹ y está muy extendida la creencia de que la sombra del nogal produce enfermedades. En Aragón, se cree que quedarse dormido a la sombra de una noguera, sin cubrirse la boca del estómago, produce un corte de digestión seguro.

OLIVO

Género: *Olea* europea.

Especies: *O. Hochtetteri* y *O. Welwitschii*, si bien se conocen 31.

Familia: *Oláceas*.

Origen: Países mediterráneos.

Características: Árbol del tronco grueso, ramificado desde muy abajo, mas nudosas y angulosas, corteza gruesa con grietas profundas y hojas pequeñas.

Multiplicación: Por siembra, estacas, acodos, raíces, brotes e injertos.

Clima: Templado, pudiendo alcanzar la temperatura de 19°C.

Suelos: Sustanciosos y areniscos que abundan en guijos, los calcáreos y los volcánicos.

Madera: De color beige o marrón, con vetas más oscuras, grises o negras y de textura fina. Se emplea en ebanistería y talla menuda.

OLMO

Género: Ulmus.

Especies: 16 especies.

Familia: Ulmáceas.

Origen: Hemisferio Norte.

Características: Tronco derecho y lleno, corteza lisa y cenicienta en los jóvenes que luego se resquebraja, copa ancha con ramas y hojas de peciolo corto.

Multiplicación: Por semillas, acodos, estacas y renuevos.

Clima: Templado y cálido a la vez que sitios de alguna frescura.

Suelos: Terrenos sueltos de fondo.

Madera: De marcado dibujo debido a los anillos de crecimiento y de textura gruesa, es muy apreciado en ebanistería.

PALISANDRO (o Jacarandá)

Género: Dalbergia nigra. Machaerium.

Especies: 60 especies.

Familia: Bignoniáceas.

Origen: India y Brasil y América Central.

Características: Arbol erguido, con hojas pequeñas y alternas.

Madera: De colorido oscuro casi marmóreo, con finura, veteado y olor agradable y muy dura.

PERAL

Género: Pyrus comunis.

Especies: 60 especies.

Familia: Rosáceas.

Origen: Zona templada y septentrional.

Características: Ramillas espinosas, con hojas caducas y alternas.

Multiplicación: Por semilla.

Clima: Temperatura bastante elevada para madurar los frutos aunque un exceso de calor le perjudicaría.

Suelos: No se da bien en suelos demasiado secos ni en los muy húmedos, las tierras impermeables y los terrenos guijarrosos. Necesita tierras ricas en materias fertilizantes, nitrógeno, ácido fosfórico y potasa. Suelos arcillosilíceos y ricos en humus.

Madera: Pardo rosada pálida, de textura muy fina y uniforme, más que la de manzano. La madera del peral silvestre es dura, rojiza, suave, compacta y lisa. A la madera de peral no le descompone la sal, por lo que ha sido empleada para hacer los canales en las salinas.

PINO

Género: Pinus.

Especies: 70 especies (silvestre, marítimo, laricio, piñonero, etc.).

Familia: Pináceas.

Origen: Europa, Asia y los Estados Unidos.

Características: Arbol siempre verde y resinoso.

Multiplicación: En viveros, a voleo, en surcos, cuadros y albitanas.

Clima: Resiste el frío y el calor. Prefiere la luz.

Suelos: Es indiferente a la composición de suelos.

Madera: De color amarillo claro, de fibra muy recta, elástica y resinosa y se trabaja muy bien.

ROBLE

Género: Quercus.

Especies: Roble albar, roble borne y roble negral.

Familia: Caducifolias.

Origen: Centro y Oeste de Europa.

Características: Arbol de hojas lobuladas o dentadas, caducas y tronco casi recto.

Clima: Húmedo.

Suelos: Crece sobre suelos silíceos pobres.

Madera: De color pardo amarillento, dura y compacta. Se emplea en la construcción y en la ebanistería. Tiene gran resistencia a la intemperie.

SAUCE

Género: Salix sp.

Especies: Salix caprea y salix babilónica, entre otras.

Familia: Salicáceas.

Origen: Zona templada y fría del Hemisferio Boreal.

Características: Arbol de 15 a 20 m. de altura, con corteza del tronco hendida en sentido longitudinal y hojas lanceoladas, finamente dentadas, blancas y sedosas por el envés.

Multiplicación: Por estacas o ramas.

Clima: Crece en las riberas y lugares húmedos de la región eurosiberiana. Es insensible a los fríos invernales.

Suelos: Frescos y húmedos, aunque se adapta a los secos.

Madera: Parecida a la del álamo, presenta correosidad y blandura. Es blanca, ligera y muy blanda, de hebra gruesa fácil de hendir y tenaz al doblarla.

TILO

Género: Tilia.

Especies: 6 importantes.

Familia: Tiliáceas.

Origen: Regiones templadas del Hemisferio Norte.

Características: Tronco de corteza lisa que luego se agrieta, hojas caducas acorazonadas.

Suelos: Se adapta a todo tipo de suelos, pero en los secos pierde las hojas.

Madera: Clara, casi blanca y en contacto con el aire, marrón pálido. De textura fina y uniforme, desprovista de dibujo. Es un árbol meteorológico venerado.

1.8.5. MADERAS INDICADAS

Tilo (*Tilia Vulgaris*). Alrededor de medio kilo cada decímetro cúbico. Tiene un tono amarillento, es de fibra apretada y de veta poco realzada. Es muy apropiada para la talla, pues siendo firme no resulta excesivamente dura. No tiene mucha durabilidad y la carcoma la ataca.

Nogal (*Juglans regia*) Pesa entre los seiscientos y ochocientos gramos por decímetro cúbico. El color es marrón bastante frío y la fibra muy apretada. Algunas veces tiene un veteado muy bonito y otras es prácticamente lisa. Es muy apropiada para todo tipo de talla.

Caoba de Honduras (*Swietenia macrophylla*). Pesa alrededor de los cuatrocientos o seiscientos gramos por decímetro cúbico. El color es marrón rojizo, y la fibra relativamente apretada. El veteado varía desde el muy complicado hasta el completamente liso. La fibra puede resultar incómoda para la talla, y en ocasiones corre en tiras paralelas de dirección opuesta. No la ataca la carcoma, por lo que resulta especialmente apropiada para piezas de interior.

Caoba cubana (*Swietenia mahogoni*). Unos setecientos gramos cada decímetro cúbico. De tono marrón rojizo con depósitos de un polvo blanco en los poros. Puede ser lisa o de veteado rico.

Es más dura que la de Honduras y más apropiada para talla. La superficie se pule por simple fricción, pero tiene tendencia a astillarse. Es difícil de conseguir.

Caoba africana (*Khaya ivorensis*). Entre los quinientos y los setecientos gramos cada decímetro cúbico. Tiene un color marrón rojizo. Varía mucho en calidad, desde fibra abierta a bastante dura a relativamente blanda. Algunos tipos se tallan fácilmente, y otros no son tan apropiados. Algunas veces se comba.

Roble inglés (*Quercus robur*). Pesa entre ochocientos y novecientos gramos el decímetro cúbico. Suele ser muy dura, pero se talla bien. La fibra es poco apretada, lo que hace que resulte poco apropiada para tallas delicadas. Es muy duradera, y tiene algo de tendencia a deformarse. Cuando está cortada al cuarto quedan visibles los rayos, dando un veteado muy rico.

Peral (*Pyrus communis*). Alrededor de los ochocientos gramos por decímetro cúbico. De color amarillento y quizá algo rojizo. Es excelente para la talla, quedando perfecta la superficie al salir de la herramienta de talla. A no ser que esté muy bien curada se puede deformar.

Roble europeo. Las mismas características que el inglés, pero de madera

más blanda.

Roble japonés (*Quercus mongolica*). Más ligero que el inglés, pero de apariencia similar. También es más blando de fibra y menos apretada. Es muy apropiado para la talla y no tiene mucha tendencia a deformarse.

Sicomoro (*Acer pseudoplatanus*). Alrededor de los setecientos gramos por decímetro cúbico. Color muy claro que se hace amarillento al ser expuesto a la luz. Se puede conseguir en trozos grandes. Tiene fibra apretada y resulta difícil de tallar.

Teca (*Tectona grandis*). Pesa alrededor de ochocientos gramos el decímetro cúbico. Es de tono beige frío y tiene líneas negras. Es una madera muy grasa y tiene la fibra muy suelta. No agarra bien la cola, pero es fácil de tallar y resulta excelente para piezas que vayan a ir colocadas a la intemperie.

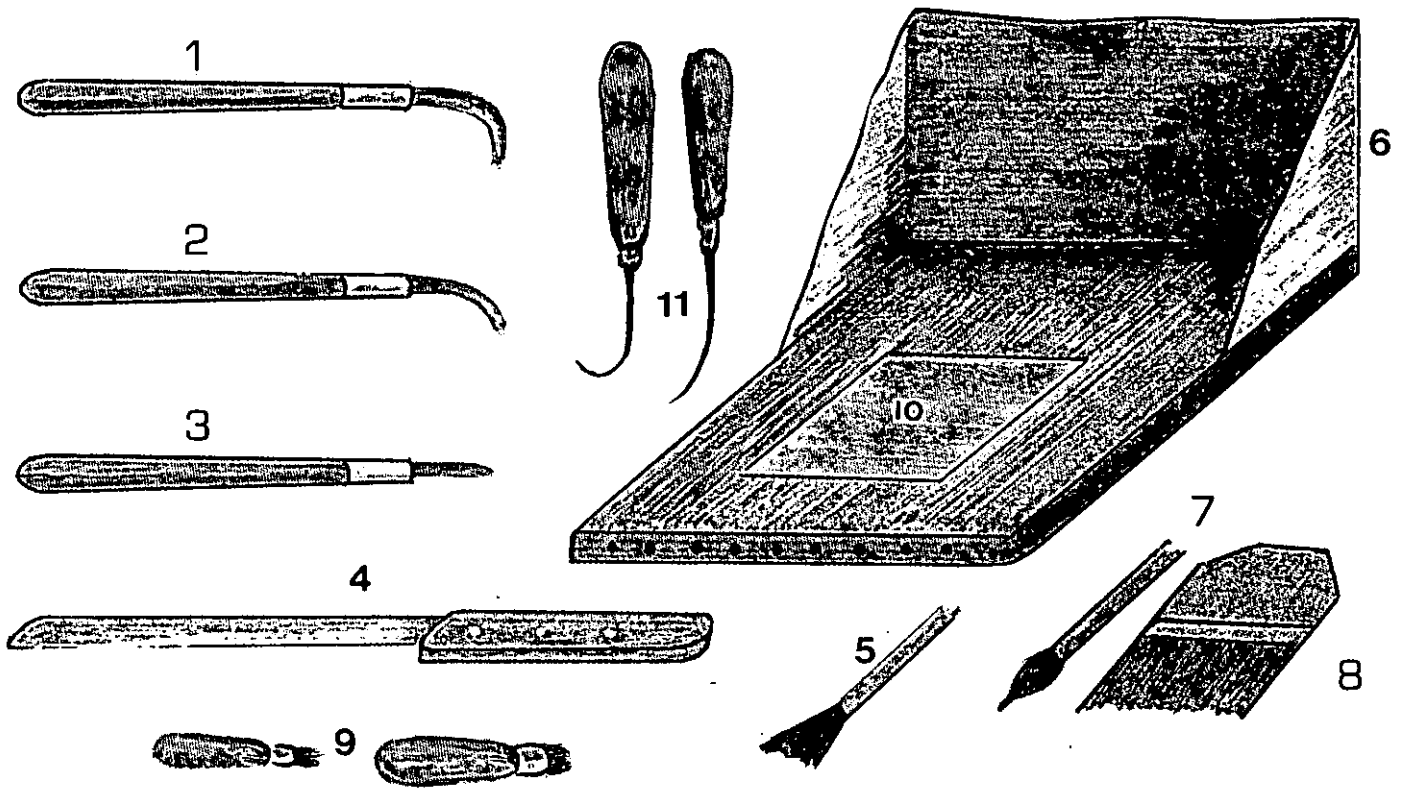
Tola blanca (*Gossweilerodendron balsamiferum*). Pesa unos quinientos cincuenta gramos cada decímetro cúbico. El tono varía desde el rosa amarillento al marrón rojizo. Resulta blanda y la fibra está medianamente apretada. Es muy apropiada para la talla.

Pino. Varía mucho según las especies y la calidad. El mejor el pino albar (*Pinus strobus*) que es fácil de tallar, aunque conviene hacerlo con herramientas bien afiladas y el bisel grande. El pino báltico (*Pinus sylvestris*) no es tan apropiado para la talla, pues las capas alternativas de fibra dura y blanda hacen difícil la presión del corte. También resulta esencial tallarlo con herramientas bien afiladas. Conviene evitar los nudos siempre que sea posible. El pino parana no es apropiado para la talla.

Padauk (*Pterocarpus dalbergioides*). Viene a pesar alrededor de un Kilo cada decímetro cúbico. Tiene un rico tono rojizo y a veces marcas de color más oscuro. Tiene tendencia a oscurecerse al exponerlo a la luz. La fibra es bastante abierta y por lo tanto no es adecuado para los trabajos delicados, pero talla bien.

Maderas duras de gran densidad. Entre ellas incluye el ébano, el *lignum vitae*, el boj etc. Generalmente se vende al peso, y sólo se puede conseguir en trozos pequeños. Su fibra densa las hace muy apropiadas para piezas delicadas, pero son difíciles de tallar, debiéndose utilizar gubias con biseles largos. De hecho muchas veces se emplean buriles de grabador.

1.9. INSTRUMENTOS DE DORADOR



1,2,3. AGATAS DE DISTINTAS FORMAS PARA BRUÑIR EL ORO.

4. CUCHILLO PARA CORTAR EL ORO

5. APLACADOR DE PLUMA DE AVE PARA ASENTAR EL ORO

6. POMAZON DONDE SE DEPOSITA Y CORTA EL ORO

7. PINCEL DE PLUMA DE AVE PARA MOJAR LAS SUPERFICIES

8. PELONESA CON LA CUAL SE TOMA EL ORO

9. FROTADORES PARA BRUÑIR EL BOL.

10. PAN DE ORO DISPUESTO PARA CORTAR

11. RAEDERAS PARA RASPAR LAS SUPERFICIES

1.9.1. INSTRUMENTOS Y DESCRIPCIÓN

Pomazón o almohadilla.- Es sobre el cual se deposita y corta el oro. Es una especie de almohadilla de fino espesor de unos 15 X 25 cms. confeccionado con algodón y serrín cubierto de cuero suave. Va de codo a muñeca y lleva una visera en tres de sus lados de forma achaflanada para que el oro vuele. (Fig. 10)

Cuchillo de dorador.- Este instrumento sirve para cortar el oro; suele ser hoja larga y de filo recto (no muy afilado). El movimiento de corte debe ser de vaivén, sin que la hoja se desplace por el cuero para no cortarlo. (Fig. 4)

Pelonesa.- Sirve para transportar el oro y suele ser de pelo de marta. Es de pelo largo y suave que va insertado en un cartón duro. (Fig.8)

Aplacador.- Es un pincel abierto de pelo de marta o meloncillo. Sirve para transportar pequeños trozos del oro y ejercer una suave presión para asentarlos en el momento de pegarlos. Suele ir embutido en pluma de ave. (Fig. 5)

Pincel.- Suele ser de pelo suave, abundante y tupido pelo; sirve para mojar las superficies con la templa para posteriormente pegar el oro. (Fig .7)

Piedras de agata.- Estas piedras sirven para bruñir el oro. Actualmente se fabrican en diferentes tamaños y formas . Antiguamente se bruñía con un colmillo de perro o de oso y también con pedernal. (Figs. 1 , 2 y 3)

Frotadores.- Suelen ser pinceles de cerda muy corta y dura; con los cuales se frota hasta pulir las superficies cubiertas por el bol. Antiguamente solía pulirse el bol con esparto. (Fig.9)

Raederas.- Son una especie de hierros con mango y diferentes curvaturas en sus extremos; sirven para raer o repasar las superficies embotadas por el aparejo, sobre todo, en fondos y detalles. (Fig. 11)

CAPÍTULO 2

FÓRMULAS

2.1. COLAS Y TEMPLAS DE GELATINA AL USO

Conviene tener en cuenta a la hora de preparar las templas, sobre todo aquellas que componen el aparejo, la región climática donde se realiza la obra. No es lo mismo un clima frío y seco, que un clima húmedo y templado; debiendo ser más suaves en las zonas frías, para evitar que cuartee y más fuerte en aquellas templadas. Con buen criterio y acierto dice Pacheco: "Conviene tener en cuenta las tierras donde se hallare el maestro: si son calientes o frías, para aplicar el los engrudos convenientemente". (4)

APAREJO Y PRIMERAS MANOS DE IMPRIMACIÓN A LA MADERA

2.1.1. SISTEMA CASTELLANO

100 gramos de cola seca de conejo por 800 cm³. de agua.

2.1.2. SISTEMA CORDOBÉS

100 gramos de cola seca de conejo por 650 cm³ de agua.

2.1.3. SISTEMA ONUBENSE

100 gramos de cola seca de conejo por 500 cm³. de agua.

2.1.4. SISTEMA SEVILLANO

100 gramos de cola seca de conejo por 600 cm³. de agua.

2.1.5. COLAS DE PESCADO AL USO (PISCIS)

1 hoja de cola de pescado gruesa por 220 cm³. de agua

2.1.6. PARA PEGAR LA PLATA

25 cm³. de agua por 10 cm³. de cola piscis al uso.

2.1.7. COLA FLOR

Se entiende por cola flor, aquella que se prepara para el aparejo.

2.1.8. REFUERZO Y PEGADO DEL ORO

2.1.9. ORO BRUÑIDO

25 cm³. de agua destilada.
3 cm³. de cola de pescado.
4 cm³. de alcohol de 96°.

2.1.10. ORO MATE

25 cm³. de agua destilada.
6 cm³. de cola de pescado.
4 cm³. de alcohol de 96°.

Con esta templa, se da una mano a toda la superficie cubierta por el bol, a ser posible tibia, por su contenido en cola. A las partes que no van bruñidas se le suele dar una segunda mano con la composición de la segunda fórmula.

2.1.11. RESANES SOBRE ORO BRUÑIDO

25 cm³. de agua destilada.
6 cm³. de alcohol de 96°.

Debe tenerse en cuenta, que el bruñido de los resanes, debe realizarse transcurrido poco tiempo, pudiéndose comprobar perfectamente por el sonido de la parte húmeda comparándola con cualquier otra de las partes secas.

2.1.12. RESANES SOBRE ORO MATE

Se puede resanar con la misma templa que se dio para reforzar el bol.

2.1.13. LIMPIADO DEL ORO ANTES DE SER ESTOFADO

2,5 cm³. de agua destilada.
7 cm³. de alcohol de 96°.

La cantidad a preparar dependerá de la superficie que se desee limpiar.

2.2. BARNIZ PARA CARNACIONES A PULIMENTO

250 cm3.	de aceite de linaza.
3	cabezas de ajos peladas.
30	gramos de goma arábica.

2.2.1. PREPARACIÓN

Se pone a cocer a fuego rápido añadiéndole las tres cabezas de ajos peladas; cuando estos adquieran un color dorado se retiran del fuego y se introduce una pluma de ave, si la pluma sale quemada será el momento de añadir la goma en polvo, se deja hervir lentamente a la vez que se remueve constantemente hasta su completa disolución. Finalmente se pasa por un tamiz para eliminar todas las impurezas.

2.2.2. GOMA LACA

1 Volumen de goma laca por **10** de alcohol.

Con la goma laca no se debe trabajar a temperaturas de ambiente frías, ya que esta tiende al craquelado. Para evitar este problema se aplica calor al mismo tiempo que se está dando, favoreciendo un secado más rápido y seguro. Tampoco conviene una goma excesivamente densa por que con el tiempo se torna parda.

2.3. TEMPLA PARA EL BOL

(SISTEMA CASTELLANO)

100 cm³. de cola al uso. (Válida la que se usó en el aparejo).

300 cm³. de agua limpia.

5 gramos de grafito molido.

PREPARACIÓN

Lista la templa se le añade el bol hasta obtener un cuerpo lo suficientemente cubriente; para las últimas manos, se añadirá más bol de forma que resulte más cubriente.

El bol solía prepararse en un recipiente de barro para conservar mejor la temperatura, ya que este debe darse tibio, y a ser posible en ambiente cálido nunca caliente ni excesivamente frío.

COMPROBACIÓN

En la primera mano, si el color es intenso y poco cubriente, se entenderá que está escaso de cola; por el contrario, si al frotar una vez seco, adquiere un color negruzco, será señal de que tiene abundancia de cola. En ambos casos, y siempre que sea al principio puede arreglarse, si esta fuerte se añadirá agua, si flojo cola.

2.3.1. TEMPLA PARA BOL YA PULIMENTADO

(SISTEMA CASTELLANO)

25 partes de agua por 4 de cola al uso, mezcladas también con 4 partes de espíritu de aguardiente (alcohol).

Con esta templa tibia, se da una mano a todas las superficies emboladas. Las partes que van bruñidas se da una segunda mano, añadiendo una parte más de cola.

2.4. TEMPLE A LA YEMA DE HUEVO

Se prepara los pigmentos, a ser posible lavados por decantación, humedeciéndolos y batiéndolos con agua, mejor si es destilada, pero vale un agua potable corriente. Se remueven bien con el agua dejándolos reposar hasta que el pigmento quede depositado en el fondo del recipiente, y el agua queda arriba con las impurezas que el pigmento pudiera tener. Con cuidado se va cambiando y agitando y volviendo a dejar reposar entre agua y agua, hasta que esta resulte limpia.

Finalizada esta operación el pigmento se mantiene cubierto con dos dedos de agua, la suficiente como para inclinar el recipiente hacia un lado, y con espátula de madera poder extraer la cantidad necesaria en cada momento. Conviene protegerlo siempre por un trapo que medie entre la tapa y recipiente; es mejor que este sea de boca ancha y cierre esmerilado.

El pigmento y la yema de huevo se deben batir muy bien sobre un cristal o moleta en una proporción aproximada de un 50%. Se sabe que el temple está bien hecho cuando al secarse no cuarteo.

Para separar la yema de la clara una vez partido el huevo, se pasa de una cáscara a otra hasta perder la clara por completo. A continuación ponemos la yema en la palma de la mano y retiramos la telilla que la envuelve. Es muy conveniente guardar yema en recipientes pequeños y no se corrompa tan rápidamente.

2.5. TEMPLA PARA BOL AL HUEVO

1. clara de huevo por 250 cm³. de agua.

(1) Se bate la clara a punto de nieve y se añade el agua, mezclándola bien hasta obtener una mezcla homogénea. Se tamiza la mezcla y se deja reposar unas 24 horas.

Pasado este tiempo templamos el bol con este agua-cola removiendo muy bien; sin olvidar que las manos de bol oscilan entre seis y ocho manos, por tanto debe resultar un bol suave y no excesivamente cargado. Se da con pincel suave y procurando que este no deje huella.

2.6. SISTEMA SEVILLANO

(2) Se toman 225 cm³ de agua, mezclados con el volumen de una castaña grande de cola de conejo al uso. Con esta templa se prepara el bol de la misma manera que en la fórmula anterior, procurando ligar bien el bol con la templa.

1. Cennino Cennini. Libro del Arte. Pág.167.

2. Francisco Pacheco. Arte de la Pintura, libro 3º capítulo VII, pág.126.

CAPÍTULO 3

PROCEDIMIENTOS Y TÉCNICAS

3.1. PROCEDIMIENTOS Y TÉCNICAS

Las fases del proceso policromo son cuatro y de aplicaciones sucesivas: aparejado, dorado, estofado y encarnación, esta última culmina con la matización de sombras. perfilado de ojos y boca, para terminar con un barnizado de protección y lustre que proteja de agentes externos.

En muchas ocasiones, el escultor se comprometía a entregar la talla ya lechada, es decir, preparada para recibir el dorado y la policromía. Esta misión se confiaba al taller de policromía, que la mayoría de las veces era ajeno al propio escultor. Estos talleres eran dirigidos por un maestro, donde cada uno de los operarios tenía su cometido o especialidad concreta, limitándose el maestro a intervenir únicamente en aquellas partes de labor más delicada.

3.1.1. PREPARACIÓN PREVIA

La operación previa a la policromía es el aparejo, sobre el que se asientan sucesivamente el dorado y la pintura. "Tal operación es muy semejante a la que se practica en la pintura sobre tabla, para lo cual se escogía la época más calurosa del año, para que las sucesivas capas de aparejo estuvieran bien secas, desechando los meses más fríos, dos meses antes de navidad y dos después". (5) Pese a ser un proceso que queda oculto, los pintores concedían suma importancia al aparejado, su duración y consistencia dependía de las manos que se dieran. Esta fase requería otra anterior que consistía en limpiar la superficie de polvo, grasa y manoseado por medio de una agua de cola, después de haber sido alisada la superficie. Costumbre muy extendida era el quemar los nudos y extraerlos, posteriormente dichas zonas se untaban con ajo con el fin de evitar que el sudor de la resina no hiciera saltar el aparejo. Esta fórmula evitaba que la sustancia resinosa saliera al exterior y el nudo pudiera soltarse, produciendo un considerable deterioro en el dorado.

3.1.2. APAREJADO

Durante el período de espera, la talla en su estructura ha sufrido modificaciones y cambios produciéndose grietas en la madera. Las grietas o hiendas surgidas en la superficie eran subsanadas mediante la introducción en las ranuras de cuñas, chirlatas, lienzos encolados, grapas y clavos que luego eran emplastecidos. A este respecto Cennini nos dece: " si hubiese algún clavo o punta que sobresaliese del plano, húndelo bien dentro de la tabla. Después pega con cola un trozo de estaño batido en forma de monedas allí donde estén las puntas del hierro: esto se hace para que el orín del hierro no aparezca nunca por encima del yeso". (6) De esta forma, la escultura quedaba lista para recibir la primera mano de temple de cola, que algunos doradores mezclaban con la misma el jugo de unas cuantas cabezas de ajos triturados y cocidos al mismo tiempo, para favorecer mejor la adherencia, sobre todo, en aquellas zonas resinosas. Esta se daba muy caliente que abriera el poro de la madera, a la vez que producía una textura rugosa que permitiera una mejor adherencia al aparejo, que oscilaba entre cuatro y ocho manos, ni muy finas ni muy gruesas, dependiendo de la densidad que tuviera el el aparajo; siendo necesario un perfecto secado natural de una mano a otra. La densidad del aparejo, al igual que numero de manos, siempre estuvo condicionada al tipo de talla. y tamaño de labor realizada.

Para llegar al proceso de aparejado, se consideraba importante la mediación de un tiempo prudencial entre la terminación de la talla y su policromado. Esta espera favorecía la seca de la madera, llegando a ser en ocasiones hasta de diez años; siendo los meses más benignos entre primavera y verano.

Las últimas manos se daban con pincel suave y un yeso mate, bien molido y cernido, menos fuerte de cola según aumentaba el numero de

manos, añadiendo un poco de agua en cada una de ellas, para compensar evaporación producida por los sucesivos recalentamiento; tratando siempre de conservar hasta las formas más sutiles, -aunque los buenos pintores no necesitaron de un aparejo grueso, sino que consideraron suficiente una leve imprimación que impidiera la absorción del color, que a veces, consistía en una simple aguacola que permitiera pintar y matizar a punta de pincel; tal es el caso del granadino Alonso Cano-.

Finalizada esta operación, se procedía al lijado del aparejo mediante escofina y lija de distintos granos, allí donde estas no entraban se utilizaban unos hierros llamados rascaderas o raederas, que permitían llegar a los lugares más estrechos y profundos.

3.1.3. EMBOLADO

Sobre las parte que iban a ser doradas, se aplicaba también entre seis y ocho manos de bol, que a la vez que servían de almohadilla al oro para ser bruñido, permitía una mejor adherencia si el dorado era al agua.

La operación de aplicar el bol es un proceso delicado, cuya dificultad consiste en lograr una templa perfecta, lo más exacta posible en la cantidad de cola, ya que el posterior bruñido del oro depende enteramente de este proceso. El bol debía de darse muy estirado, sin que el pincel dejara la más mínima huella, cubriendo todas las zonas por igual, no dando otra mano hasta que la anterior estuviera completamente seca y de forma natural. Es conveniente que en las ultimas manos la templa sea menos fuerte, para que no tire. Una vez que se habían las manos suficientes, se procedía con un frotador hasta dejar la superficie totalmente pulimentada, si la templa había sido buena, el brillo era limpio, transparente e intenso. Llegado este momento se debía tener mucho cuidado de no tocar la pieza con las manos y evitar la grasa; las superficies engrasadas traen como consecuencia una doradura tomada y un posible desprendimiento. Todo el proceso mencionado, quizás sea el

más difícil de todo lo que concierne a la policromía, requiere mucha experiencia y nunca se dejaba a los ayudantes o aprendices preparar el bol, y, aún menos la templa.

Por último se preparaba una templa mucho más rebajada que al uso; aproximadamente una parte de cola al uso en diez partes de agua con la se daba una mano a todas las superficies a dorar. Esta templa servía para que el oro agarrara perfectamente a la superficie del bol.

3.1.4. EL PROCESO DEL DORADO

El pegado del oro, requiere mucha experiencia, y, sobre todo mucha pulcritud y limpieza. Los panes de oro enormemente finos, no se pueden tocar con los dedos ni respirar bruscamente cerca de ellos. Generalmente se empleaba el oro puro y de buen cuerpo, es decir, mucho más grueso que el fabricado actualmente, que por regla general son sumamente finos.

El oro se deposita sobre el pomazón, este cae por si sólo del librillo al pomazón. Con el cuchillo se van cortando los trozos del tamaño deseado sobre la almohadilla del mismo. Se toma trozo a trozo con la polonesa -en ocasiones es conveniente el frote de las cerdas sobre el cabello para producir una carga estática, esto permite levantar con facilidad la hoja de oro- o aplacador (según tamaño) posándolo sobre la superficie mojada de forma suave, teniendo la precaución que el oro sobresalga de la pelonesa para evitar que esta se ensucie y ala vez vaya montado. El pan de oro es atraído como un imán por la superficie que previamente hemos mojado uniformemente con una templa suave para pegar. Si quedaran arrugas, sobre todo, en las hendiduras de difícil acceso pueden quitarse con el aplacador o con un algodón, haciendo una leve presión sobre el mismo, así hasta cubrir la superficie destinada a tal fin. El oro debe ir siempre montado, de forma que se evite en lo posible los resanes, siempre mojando la misma proporción de espacio que el tamaño



del oro, colocando las piezas de tal forma que el escurrido vaya siempre hacia abajo, evitando que el oro se ensucie.

Es muy conveniente dorar primero las superficies mates, darles la templa, y después dorar los bruñidos.

Cuando el oro está seco, se procede al bruñido con la tradicional piedra de ágata en forma de colmillo, normalmente no deben transcurrir más de 24 horas en condiciones normales, ya que el excesivo secado no favorece ni facilita el buen bruñido. Para saber si el aparejo está seco, se roza con la piedra haciendo una leva presión, si el brillo que sale es intenso es la mejor prueba de que está seco, si el brillo es ténue, aún conserva demasiada humedad.

Antiguamente se consideró la conveniencia de dar una mano de goma laca a todas las partes, tanto si se dejaban mate o pulimentadas. Esta mano de goma laca tenía la misión de evitar dañar el oro al ser esgrafiado a la hora de realizar cualquier estofado sobre la superficie

3.1.5. DORADO A LA SISA

Se denomina dorado a la sisa cuando el aparejo se cubría con una capa de cera. Esta técnica se empleó mucho durante el siglo XV, permitiendo imitar los más suntuosos y finos brocados, pero lo que en principio parecía una buena técnica, con el tiempo tuvo que ser desechada; la cera se ennegecía y el oro mate se tornaba sucio, siendo sustituido este tipo de estofa, por otra tallada en relieve sobre la propia madera o yeso del aparejo, o incluso podía ir superpuesto. También existía otra técnica que se conoce con el nombre de barbotina, que se realizaba a punta de pincel con el mismo yeso que se aparejó la figura, permitiendo realizar bellísimas estofas, que al contrario que la cera permitía un perfecto bruñido.

3.1.6. PREPARACIÓN DEL APAREJO

Este tipo de cola por su dureza, debe de partirse con tenazas en trozos pequeños, poniéndola en remojo con la cantidad de agua exacta durante un mínimo de veinticuatro horas, (en las proporciones dadas en el capítulo 1). Transcurrido este tiempo, se le cambiará el agua por otra limpia, teniendo la precaución de reponer la misma cantidad que haya sido retirada.

Se procede a su disolución en un recipiente al baño de maía hasta que esté completamente licuada y muy caliente; llegado este momento se cuela para liberarla de impurezas y estando aún muy caliente se va añadiendo el sulfato de cal (yeso mate) dejándolo caer por entre los dedos con suavidad, cuando falten unos tres centímetros para llegar a la superficie, será el punto exacto para que el aparejo alcance una densidad adecuada.

Todo este proceso se efectuará habiendo separado previamente el recipiente del fuego. Transcurridos unos quince minutos se procede a tamizarlo de nuevo, liberándolo también de las impurezas que pudiera tener el sulfato de cal.

Se coloca otra vez en el fuego (baño de maría) y no se deja de remover hasta conseguir una especie de papilla líquida; llegado este punto el aparejo está listo para ser aplicado sobre cualquier superficie a dorar.

Cuando se prepare un aparejo, se tendrá siempre en cuenta la precaución de separar una cantidad de cola, por si el aparejo quedara fuerte de yeso, se le añadiría parte de esta, cola hasta conseguir el punto optimo de consistencia.

3.1.7. LAVADO Y PREPARACIÓN DEL BOL

La operación de preparar el bol o bolo arménico (especie de tierra finísima), se encuentra en varios colores: rojo, negro, amarillo y gris, este último fue el más empleado para la plata, y el más apreciado por los doradores, el rojo intenso.

Se comienza por machacar muy bien la tierra, y una vez que esta esté convertida en polvo, se deposita en un recipiente de boca ancha, para poder extraerlo con facilidad en el momento que se precise y se cubre con agua unos cuatro dedos por encima de la superficie y se bate hasta conseguir una papilla homogénea, dejándolo reposar entre cuatro y seis horas aproximadamente. Cuando el polvo lavado se deposita en el fondo, se sustituye el agua por otra limpia superando siempre el nivel de la tierra, dejándolo destapado durante unos días hasta que la mayor parte del agua se haya evaporado, siendo este el momento en que el bol se encuentra listo para templarlo.

Se extrae siempre con paleta de madera y se evitará todo contacto con cualquier tipo de cola, ya que si por cualquier descuido entrara en contacto con la misma, esta entraría en un estado de putrefacción en muy poco tiempo.

Para una perfecta conservación, el bol siempre debe de estar cubierto por dos dedos de agua, mediando un paño limpio entre la tapa y recipiente, evitando así toda impureza que acarrearía graves consecuencias para el dorado.

EL ESTOFADO



Lám. I.- Nuestra Señora de Arbás, detalle del esgrafiado de su manto. Toro (Zamora).
Foto del autor.

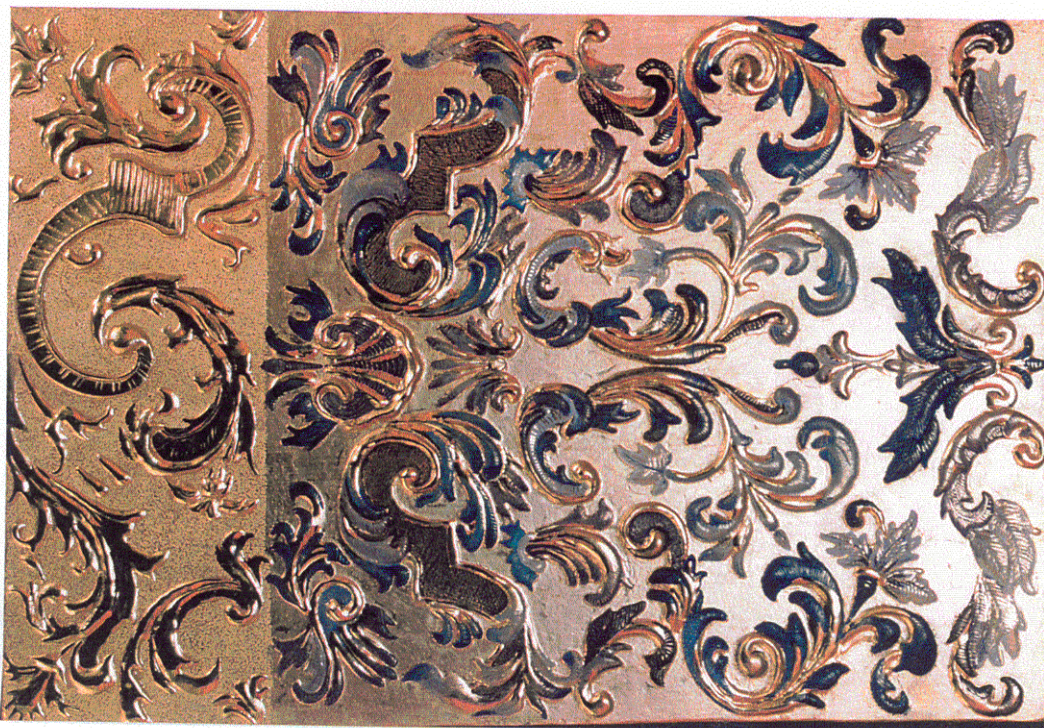
3.1.8. EL ESTOFADO Y SUS COMIENZOS

Parece ser que su origen se encuentra en Flandes, no obstante, otros autores apuntan más hacia las tablas italianas del siglo XIV, donde ya se practicaba este tipo de decoración.

La técnica del estofado aparece en la escultura castellana ya finalizado el siglo XV, para perdurar hasta bien entrado el siglo XVIII.

En las postrimerías del gótico aparece en Burgos con Gil de Siloe que cuando talla la madera gusta de enriquecerla con espléndidas policromías, que realiza un tal Diego de la Cruz, también de origen extranjero. Posteriormente, esta técnica se extiende a tierras toledanas, al resto de Castilla y Andalucía.

El estofado aparece en nuestra imaginería casi de golpe hacia el siglo XV. Consiste en imitar las estofas o tejidos ricos mediante el



Lám. II.- Imitación de brocado mediante la técnica de la barbotina. Trabajo y foto del autor

empleo del color de óleo o temple sobre oro bruñado, esgrafiando finalmente en aquel los motivos ornamentales de los brocados y matizando, el oro de los campos lisos, mediante finas rayitas arañadas al color sobre toda la superficie de las ropas, de forma que el oro dé al color esa vibración sin que se note su presencia. (Láms. III y IV.)

Durante el siglo XVI, la policromía adquiere caracteres muy definidos. Se emplean indistintamente el grabado y la pintura a punta de pincel. De todas formas, como herencia del gótico, aún predominan las grandes superficies o campos solamente cubiertos por el oro. Los rajados suelen hacerse sobre pintura de un sólo color, sin matices, con imitación de telas, brocados y temas clásicos llamados al romano.

Motivo muy difundido en castilla fue la disposición en fajas horizontales, de distintos colores y motivos, reservando los más finos y bellos estofados para las cenefas de capas y vestidos, imitando bordados.

Fue muy importante también en Castilla, la decoración con grutescos a punta de pincel; se pintaban guardando siempre el relieve. Hubo otros de tipo naturalista, tales como niños desnudos, pájaros y cogollos a todo color que no fueron muy frecuentes en Castilla; (Láms.V y VI.) pero donde verdaderamente irrumpe con fuerza el estofado es en el periodo barroco, sobre todo en la escuela andaluza y más concretamente en la granadina, que en este sentido obtiene la primacía que en el Renacimiento tuvo Castilla.

En el siglo XVII en Castilla coexisten dos tipos de estofado: el de colores planos y austeros con escasas o nulas labores, otro lleva adornos imitando diversos tipos de telas, grabadas o pintadas. Estos ornamentos por lo común suelen ser grandes y estilizados motivos de ramas y hojas bordeadas en blanco y negro que hacen resaltar la propia labor. (Lám.VII.) También se imitan las ricas telas, picándose los motivos a la vez que se rajan los fondos con líneas paralelas o concéntricas, sobre todo, en la primera mitad de siglo.

El estofado de "colores sobre colores" fue una técnica muy empleada como ventaja de ahorrar el dorado buscando nuevos efectos cromáticos. Con esta manera de hacer, las figuras destacan mucho menos al carecer de los fulgores que produce el reverberar del oro. (Lám.VIII.)

Las escuelas andaluzas de Sevilla y Granada (más arrogantes y opulentas) superaron con creces el buen hacer de sus estofados a los sobrios y austeros de Castilla. Su alarde técnico, heredado, en cierto modo, de la vieja Castilla no tiene parangón en toda la imaginería española.

3.1.9. TÉCNICA DE LA ESTOFA

La forma más sencilla de realizar labores de estofado, es aquella que consiste en pintar con colores lisos sobre el oro bruñido y después,

ir abriendo el oro imitando las ricas telas u otros tejidos que en ocasiones, posteriormente eran graneados o picados. Otras se dejaban los rajados limpios y brillantes, dejando que los fulgores del oro llamaran la atención. (Lám. IX.)

El estofado consiste en policromar el dorado una vez protegido, aplicando sobre el mismo temple u óleo; si es este último conviene que el oro se proteja con un barniz al alcohol -goma laca-, para evitar dañar el oro al ser esgrafiado. El temple se desprende mucho mejor que el óleo, quedando las labores mucho más limpias.

Los colores deben ser limpios, bien batidos y cubrientes, si es necesario se puede dar una segunda mano de color. Conviene que los colores sean vivos para que las labores realizadas destaquen. Sobre los colores se dibujan los motivos, y cuando la pintura aún está tierna, se van esgrafiando los motivos que anteriormente hemos dibujado, matizando algunas zonas que luego serán perfiladas con diferentes tonos a punta de pincel.

En lo que respecta al brocado se refiere, Cennini nos comenta: "Una vez hayas estarcido tu brocado, toma un estilete de brezo, de madera fuerte o de hueso; puntiagudo como un estilete por un lado y plano por el otro, para rascar. Y con la punta del estilete vé dibujando y marcando el brocado; y con el otro lado del estilete vé rascando y retirando el color con delicadeza para no dañar el oro. Y rasca lo que quieras, el fondo o los adornos; y granea con roseta lo que hayas dejado al descubierto". (7)

Otra técnica que cobra cierto auge, es el uso de la pedrería "contrahecha", que consistió en la imitación de piedras preciosas, con sus engastes igualmente fingidos. De estas características tenemos una extraordinaria muestra dejada por Gregorio Fernández en Santa Teresa de

Jesús (del Museo Nacional de Escultura de Valladolid), artista más dado a los colores planos y de escasa decoración o nula, reducida a estrechas orlas o cenefas que en ocasiones esran postizas. (Lám. X.)

Otra técnica que no proliferó, pero que en ciertos momentos fue empleada, fue la de realizar adornos en tenue relieve, se doraban de forma que tales motivos destacasen sobre un sólo color, o bien, sobre un fondo de oro punteado o graneado.

Policromados los vestidos de la figura, con o sin estofado, sólo restaba pintar las carnaciones, parte esta que se reservaba para el pintor. Este tipo de policromía es muy diferente, pues el color, ya sea al temple o al óleo, pulimentado o mate, va completar la parte de la figura donde los volúmenes definen la verdadera expresión de la obra.

3.1.10. LAS ENCARNACIONES

Las encarnaciones que siempre fueron a pulimento, hacia mediados de siglo XVI, se van tornando mates, modalidad que en cierto modo fue impuesta por Francisco Pacheco; que él mismo recogió de la vieja escuela Castellana, ya que este tipo de encarnación expresa mejor el apagamiento de la vida y apariencia más naturalista, si lo comparamos con el excesivo brillo del pulimento. El lustre desmesurado de algunas imágenes realizadas a "pulimento", puede justificarse por el hecho de ser muchas de ellas figuras procesionales, y en la calle, a la luz de los cirios, la imagen resulta aún más impresionante y deslumbradora. Siempre coexistieron las dos modalidades o técnicas, pero con el tiempo surgió la solución más acertada que podríamos considerar intermedia entre las dos: encarnar primero a pulimento y luego a mate. El pulimento daba una gran consistencia a la encarnación, el mate atenuaba el excesivo brillo, a la vez que permitía sombrear y matizar "unir dulcemente" como bien dijo Pacheco.

3.1.11. TÉCNICA DE LA ENCARNACIÓN MATE

En primer lugar se tenía en cuenta la perfección de la talla, ya que de esta perfección dependían las manos de aparejo o albayalde con cola al uso no muy fuerte. Una vez realizada esta operación del aparejo, se procedía a lijarla con toda perfección. En una segunda vuelta se preparaba la carnación con el tono deseado, a veces mezclado con albayalde, matizándola posteriormente con color a punta de pincel. Por último, se pintaban la boca y los ojos cuando la pintura estaba fresca, entonando y matizando los colores. (Lám. XI.)

3.1.12. TÉCNICA DE LA ENCARNACIÓN A PULIMENTO

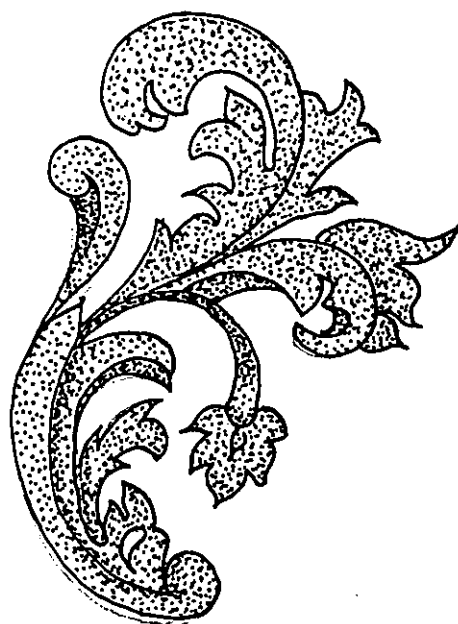
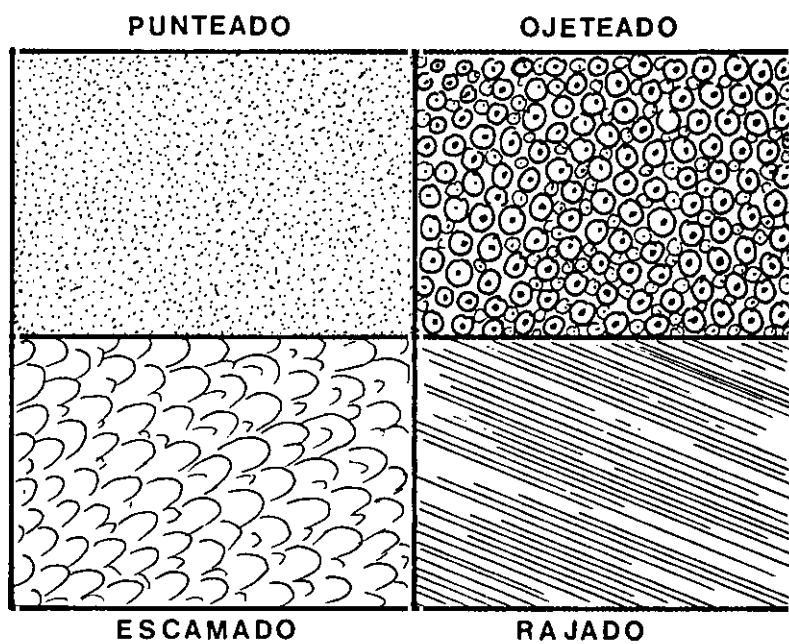
El pulimento era conseguido en parte por ciertos aceites y barnices de tipo graso mezclados con la pintura y albayalde. Para encarnar a pulimento, primeramente se daban entre dos y tres manos de albayalde molido al agua y bien cernido, con una temple de cola no muy fuerte. Una vez seca y lijada perfectamente, se daba una última mano de cola con pincel suave que sirviera de imprimación al color. Para esta técnica se empleaban brochas ásperas que permitieran crispar la pintura, a la vez que igualar el sombreado, templando con carmín de Florencia para conseguir tonalidades frescas, de juventud y lozanía en las mujeres y niños, mientras que para los hombres se escogían tonos más bronceados y varoniles. (Lám. XII.)

Por último, se procedía al pulimento mediante coretes, "vejiga de cordero o la piel de lo que hoy llamamos vulgarmente criadilla", con la cual se frotaba la pintura fresca. Donde los coretes no podían llegar, la piel era atada a un pincel con el cual permitía llegar a todos los rincones, consiguiendo así, ese pulimento casi vítreo. Estos coretes debían permanecer en agua limpia por lo menos dos días, para que adquirieran blandura y suavidad. Los cabellos, boca y ojos eran perfilados y entonados con el resto de la carnación.

Las carnaciones debían conseguirse limpias y de tonos claros para conseguir efectos pictóricos, con toques sueltos y pinceladas de medias tintas, que como el lienzo modelan los volúmenes

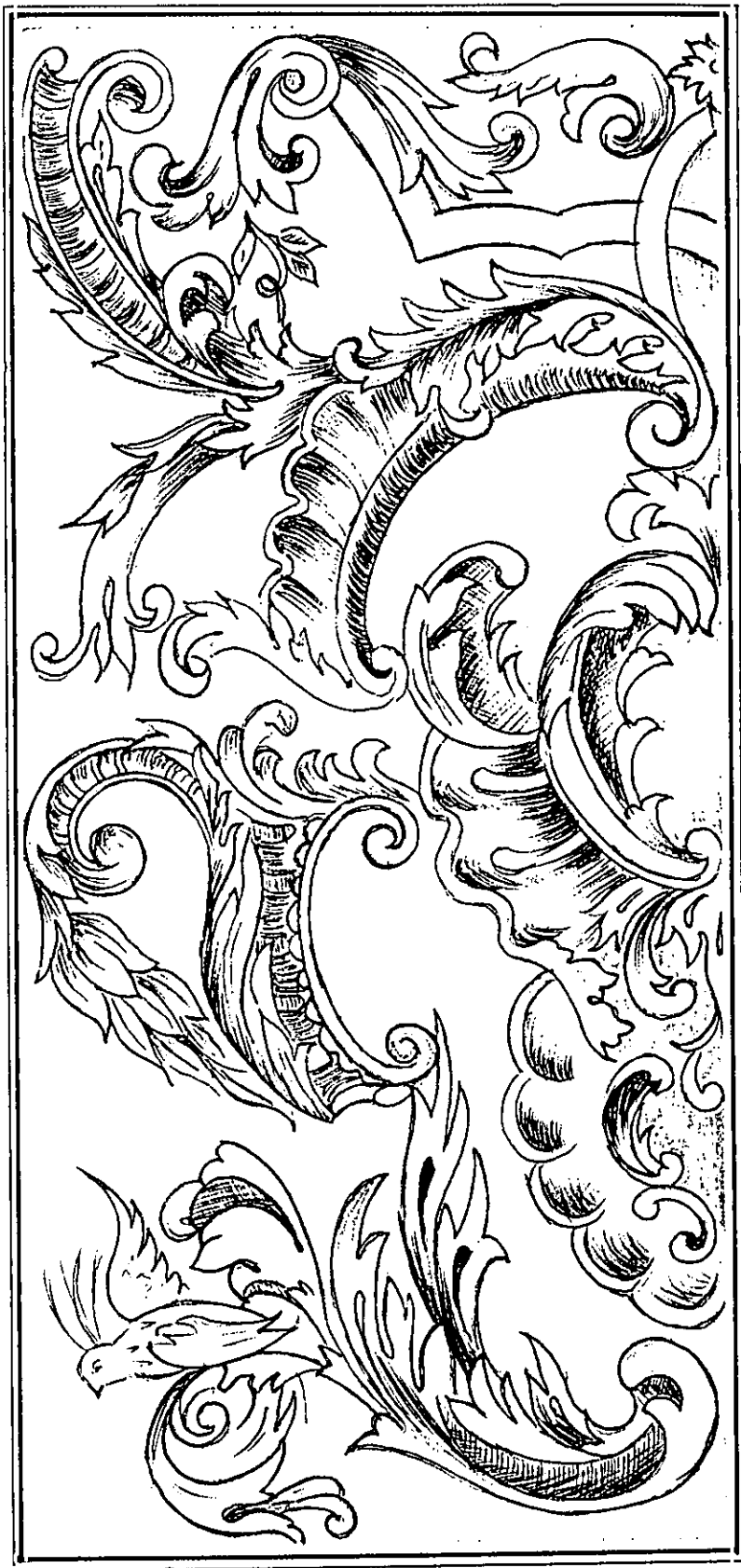
El afán naturalista, además de las modas y gustos impuestos por la devoción popular, lleva a los artistas al empleo de elementos postizos que se generalizan, tales como: ojos, pestañas, lágrimas de cristal o resina, pelo, ropas, uñas y dientes. Castilla no es lugar donde abunden los elementos postizos, aunque conserva algunas piezas, más en las zonas rurales que en las urbanas, donde se muestra un escaso aprecio.

GRAFISMOS DEL ESTOFADO



EJEMPLO DE GRANEADO









LÁM.III.- Santa teresa..Anónimo de la escuela castellana, siglo XVII.
Finísimo estofado donde se convinan el esgrafiado y la punta de pincel. Convento de Mercedarios. Toro (zamora). Foto del autor.



LÁM. IV.- San Félix. Anónimo de la escuela castellana, siglo XVII.
Detalle del estofado de su vestimenta. Convento de Mercedarios. Toro (Zamora). Foto del autor.



LAM. V.- Inocencio Berrugute, detalle de Calvario. Museo de San Antolín. Tordesillas (Valladolid). Foto del autor.



LAM. VI. Magnífico estofado a punta de pincel, por Esteban Jordán. Banco del retablo mayor de la iglesia de Santa María. Alaejos (Valladolid). Foto del autor.



LÁM. VII.- Detalle de manto. Anónimo del siglo XVII. Seminario de Zamora. Foto del autor.



LAM. VIII.- Austera policromía a un solo color, carente de matices. Gregorio Fernández. Iglesia de San Martín. La Bañeza (León). Foto del autor



LÁM. IX.- Detalle de esgrafiado sobre oro bruñido a un solo color. Anónimo de la escuela castellana del siglo XVII. Convento de Mercedarios. Toro (Zamora). Foto del autor.



LÁM. X.- Ejemplo de pedrería y encajes contrahechos, finísima policromía de color sobre color con extraordinarios matices. Gregorio Fernández. Catedral de Astorga (León). Foto del autor.



LÁM. XI.- Cabeza de San Juan Bautista. Perfecto ejemplo de encarnación mate. Museo Nacional de escultura. Valladolid. Foto del autor.



LÁM. XII.- Juan de Juni prefirió las encarnaciones a pulimento. Obsérvese el primor con que está realizada la policromía de esta magnífica pieza. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Foto del autor.

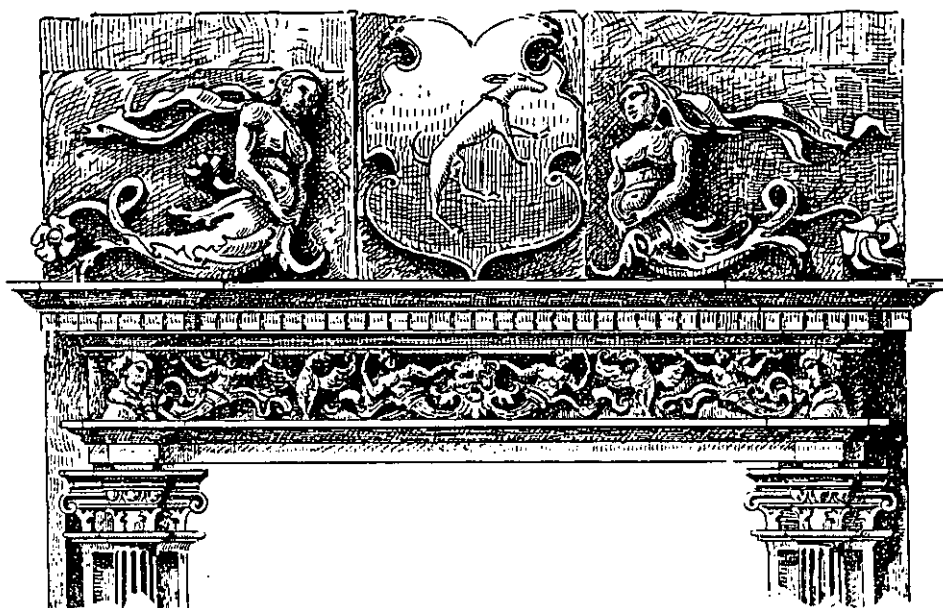


LÁM. XII.- Anónimo, escuela castellana del siglo XVII, detalle del manto. Iglesia de Santa María. Medina de Rioseco (Valladolid). Foto del autor.



LÁM. XIV.- Santa Teresa. Anónimo de la escuela castellana del siglo XVII. Detalle de cenefa estofada a punta de pincel. Convento de Mercedarios. Toro (Zamora). Foto del autor.

EL GRUTESCO



3.2. EL GRUTESCO

3.2.1. LA RIQUEZA DECORATIVA

Los tratadistas de la época denominaron tal decoración "como la resurrección de reliquias antiguas sacadas de lo que fue el viejo y adormecido Imperio de Roma," refiriéndose probablemente al lugar donde se hallaron los que, según Pacheco, se refieren a las grutas del Palacio de Tito, donde fueron hallados los primeros elementos decorativos con que se conoce tal evento. En realidad, estas pinturas romanas fueron halladas en la Domus Aurea de Nerón, lugar conocido el siglo XV, época de su descubrimiento, como las Termas de Tito.

3.2.2. TÉCNICA

Consiste en pintar sobre el oro bruñido los grutescos a punta de pincel, matizados de diversos colores o de un mismo color en gradación de tonos y guardando siempre el relieve. Fueron muy empleados el azul y rosa, matizados de oro mediante esgrafiados, logrando de esta forma,

una espléndida variedad de efectos lumínicos. Esta es una técnica que se puede apreciar en la piedad de Juni 1.545, pero donde verdaderamente puede verse su culminación es en la catedral de Astorga, en ella, Gaspar de Palencia y Gaspar de Hoyos dejaron las más bellas muestras, aunque posiblemente, un poco sesgadas por el decoro trentino.

Al grutesco, debemos entenderlo como lo que es: un capricho de formas inventadas que escapan a toda comprensión lógica natural, que se adentra en los caminos de la irracionalidad, capaz de confundir la realidad con la fantasía y de una variedad infinita, que sólo la imaginación es capaz de agotar. Lo integran elementos humanos y mitológicos que se entremezclan en armoniosas extremidades de exuberante vegetación.

3.2.3. EL GRUTESCO EN ESPAÑA

Este elemento decorativo es introducido por los artistas italianos que llegan a España para servir a monarcas y mecenas, colaborando con estos, aquellos artistas que completaron su formación en Italia, que también se ocuparon de difundir este tipo de arte.

Cuando los grutescos llegan a España, éstos pierden lo que de simple y ornamental tienen, para transformarse y adquirir un recargamiento de cabezas heroicas y torsos dragontescos que pugnan por escaparse del propio soporte que los contiene. Poseen una fuerte vitalidad y virilidad en su talla, que se retuerce sobre sí mismos.

3.2.4. EL SELLO HISPÁNICO

El temperamento hispano los recrea y fantasea, a la vez que los dramatiza, hasta tal extremo que los convierte en las llamadas "bichas" de colas viperinas y poderosas garras, cargadas de una fuerte, cruda y feroz expresividad. En ellos se agita y se retuerce todo elemento, para adentrarse en las más pequeñas y angostas cavidades.

Este ornamento de talla refinada, en España adquiere una imaginación desbordante y desenfrenada; todo un alarde de prodigio creador marcado por el carácter expresivo de lo hispánico, su gracia reside únicamente en el capricho de sus formas inventadas, que con su decoración inundan palacios y templos. Su desmesurada capacidad creadora llega a ser tan desorbitante, que sólo la imaginación es capaz de poner coto a tal desenfreno decorativo.

3.2.5. LO EFÍMERO

Este tipo de ornamentación se mantiene, aunque de forma mucho más modesta hasta las postrimerías del Renacimiento.

Toda la tensión y vitalidad que encierra el grutesco, llegó a ser en ocasiones tan sublime como efímero, ya que ni la imaginación ni la técnica, supieron retener para sí mismos, con la llegada de tiempos más austeros, como el escurialense que los hace retroceder en el tiempo, como si de alguna forma quisieran devolverlos de nuevo a las grutas de la vieja Roma.

GLOSARIO

3.3. GLOSARIO

ACROLITO	Dícese de la estatua compuesta de diferentes materiales
ACROPODIO	Dícese del pedestal sobre el cual descansa la escultura.
AJARACA	Dícese de la ornamentación árabe y mudejar, adorno decorativo formado por líneas y florones entrelazados entre sí.
ALBEO	Dícese de la acanaladura de una columna trazada longitudinalmente.
ARABESCO	Dícese del motivo decorativo compuesto de complejos dibujos geométricos y entrelazados, a veces vegetales, que se emplea en zócalos y cenefas. El arabesco fue utilizado por el arte helénico y en la decoración romana, alcanzando su máximo esplendor y desarrollo en el arte musulmán.
ATAURIQUE	Dícese de la labor o decoración vegetal hecha con yeso o estuco. Forma inspirada en la hoja de acanto clásico, muy característica califal y cordobesa.
ATLANTE	Dícese de la figura masculina, musculosa hecha en escultura que hace las veces de columna para sostener el entablamento, bóveda o en mobiliario. Es el equivalente masculino a la cariátide.
AGALLONADO	Dícese de la escrecencia redondeada en el roble y otros árboles, por la picadura de ciertos insectos al depositar sus huevos.
ALBALLALDE	Carbonato de plomo de color blanco y aspecto lechoso. (Blanco de plomo).
ALMÁCIGA	Sustancia resinosa parecida al vidrio, frágil, de color amarillo, se obtiene de ciertas variedades de lentisco; se emplea como adhesivo y lacas.
ANTIPAGMENTO	Dícese de la decoración fijada en la jamba.
ANTIPENDIO	Velo o tapiz de tela preciosa, que tapaba los soportes y parte delantera del altar, entre mesa y suelo.

A PUNTA DE PINCEL	Dícese de la pintura cuando la labor decorativa es ejecutada con el pincel sobre el oro.
BAQUETILLA	Dícese de la pequeña moldura redonda.
BAQUETÓN	Moldura redonda de mayor tamaño que la baquetilla, a modo de tallo o junquillo.
BATEA	Dícese de la forma que toma el retablo cuando tiene guardapolvo.
BATIHOJA	Dícese del operario que transforma el oro y la plata en finísimas láminas llamadas panes, para dorar o platear.
BOL	Arcilla finísima que sirve de asiento al dorado; existen ciertas variedades, siendo el más apreciado el rojo intenso, llamado de Armenia.
BRUÑIR	Dícese del pulido o abrillantado de la superficie de un objeto mediante frotación, hasta dejar un acabado brillante o lustroso
CALLE	Dícese de cada una de las divisiones verticales del retablo.
CARNACIÓN	Dícese del tratamiento pictórico de las carnes. Por carnaciones se entiende las partes desnudas de las figuras representadas, tanto pintóricas como escultóricas.
CONTRAPOSTO	Voz latina que significa la forma en que se dispone armoniosamente las partes del cuerpo humano, de forma especial cuando las figuras tienen movimiento, a la vez que sus simetrías están en reposo. Su origen se encuentra en la escultura griega
CANOSIS	Dícese del compuesto de aceite, cera y colorantes utilizado en la antigüedad para colorear y dar brillo a las esculturas en mármol.
CARNACIÓN	Dícese del tratamiento pictórico de las carnes en la figura humana. Por carnación se entiende las partes desnudas de las figuras esculpidas, no ocultas por la ropa.
CORETES	Dícese de la tripilla o vejiga con la cual se obtiene el pulimento en las carnaciones.

CORLADURA	Dícese del color traslucido de cierto barniz, que dado sob la plata puede parecer oro.
DORAR	Dícese del procedimiento para cubrir exteriormente con oro un objeto, ya sea aplicando una fina lámina o pan de oro sobre cualquier superficie, madera pergamino, cuero, etc.
DORADO A LA SISA	Dícese del dorado cuando el yeso se recubre con una capa de cera. (Primera técnica que se usó para imitar el brocado).
ENCARNAR	Dícese en la imaginería en madera a la forma de dar color carne, sobre una capa de yeso, aquellas partes del cuerpo no cubiertas.
ENTALLADOR	Nombre antiguo del que tallaba cualquier forma decorativa en cualquier superficie.
ENSAMBLADOR	Dícese de la persona que realiza cortes en la madera para acoplar una con otra.
ESCAMADOS	Dícese del color arañado al oro mediante grafo en forma de escama.
ESTOFA	Referido al color en la escultura. (Imitar ricos tejidos mediante el empleo del color, casi siempre sobre oro bruñido.
GRABAR	Dícese de la labor que reproduce el grafo. (Grafar o grabar el color mediante finos hilos de oro por eliminación del color. Por grabar también se entiende la labor dibujada sobre sobre el yeso del aparejo.
GRUTESCO	Dícese del elemento decorativo de origen italiano, compuesto de seres fantásticos, humanos, animales que casi siempre van unidos a formas vegetales.
OJETEADOS	Dícese de la decoración compuesta de pequeños círculos con un punto en el centro.
PAN DE ORO	Hoja de dicho metal, de tamaño reducido y finísimo espesor; se aplica sobre superficies para dorarlas.
PICADOS	Dícese de la huella dejada por un mateador o puntero de punta redondeada sobre una superficie dorada.

PREDELA	Llamase de esta forma a la parte inferior donde se asienta el retablo; generalmente alargada y de poca altura, punto de arranque del altar en la que se suelen pintar o tallar escenas alusivas al retablo.
RAJADOS	Dícese de los trazos finos y paralelos que llenan o completan los campos vacíos dejados por las labores.
REVERBERAR	Dícese de los brillos o destellos del oro al ser este pulimentado.
YESO MATE	Dícese del yeso cuando este ha sido sometido a una coción demasiado elevada, que al perder el agua de cristalización, pierde su capacidad de endurecimiento.
ZARZANES	Especie de tela de seda como el tafetán con vistosas listas de vivos colores.

CAPÍTULO 4

EL RENACIMIENTO

4.1. EL RENACIMIENTO

El Renacimiento debemos entenderlo como un movimiento no sólo artístico, sino también cultural y social, transmisor de experiencias e intercambio de ideas que se inicia en Italia a comienzos del siglo XV.

Es un acercamiento a lo humano, que en ocasiones se atreve a cuestionar lo divino. Este despertar trae consigo también inquietudes religiosas que cuestionan su autoridad, a la vez preconizan un sentido laico de la vida.

La fuerza con que irrumpe este humanismo, deforma en gran medida el pensamiento del hombre del Renacimiento, no sólo en el campo de las artes, sino también en el sentido más amplio de lo moral.

La escultura de este tiempo, refleja quizás más que otras artes, ese afán desmedido de vuelta al mundo clásico de la antigüedad, que exalta el desnudo con gran ímpetu, al igual que la individualidad del hombre, cuya creatividad en ocasiones, sobrepasa el mundo antiguo para crear un nuevo estilo, que favorece la escultura religiosa en madera policromada, sabiendo aceptar lo que de belleza formal tiene.

En ningún otro campo artístico como la escultura, se manifestó ese afán de personalidad y exaltación del desnudo clásico ya olvidado, que surge con fuerza y espíritu renovador.

4.1.1. SEMBLANZA HISTORICA DEL RENACIMIENTO ESPAÑOL

Desde el segundo tercio del siglo XVI, la economía española comienza un declive que duraría hasta bien entrado el siglo XVII, golpeando con fuerza la corona de Castilla, llegando a un empobrecimiento del que sólo salieron indemnes tres estamentos sociales bien diferenciados: la corona, la nobleza y el clero. Por tanto, éstos se convirtieron en los únicos clientes del arte y a éste, no le queda otro

remedio que ser el transmisor o intérprete de los mencionados estamentos al servicio de la religión; desempeñando así el mejor papel de toda la historia del arte español, teniendo en las clases privilegiadas sus mejores clientes y aliados.

4.1.2. SU INTRODUCCIÓN EN ESPAÑA

La introducción del Renacimiento en España es un fenómeno un tanto complejo de nuestra historia del arte. En él confluyen una serie de elementos que actúan unos en contra de otros en cuanto a su desarrollo. Todo esto ocurre en un momento político y religioso nada propicio, ya que se está forjando una política de unidad, que en cierto modo, también lleva implícita la unidad religiosa.

Con hechos tan importantes de fondo como los ya mencionados, la nueva forma de pensar importada de Italia, debió tomarse con cierta timidez y recelo por la excesiva exaltación del mundo antiguo, que en principio, choca con toda una tradición medieval, resultando difícil renunciar a lo ya establecido y aceptar las nuevas corrientes que obligan a dejar ese mundo lúgubre y medieval, que había imperado durante siglos y cuyos valores chocaban con aquellos que traían los vientos del nuevo estilo.

Con estos elementos en juego, no cabe duda que la aportación de las nuevas corrientes humanísticas debió ser fuerte y encontrada, pero como en todo enfrentamiento, surgen actitudes distintas y en este caso no faltaron detractores, aunque también surgieron defensores entusiastas que preconizaban una vuelta a la antigüedad, sabían perfectamente que el nuevo estilo llegaba preñado de una nueva savia, que auguraría un nuevo horizonte cuyo infinito es el hombre en sí mismo.

Aceptadas ya las nuevas ideas, el arte español da un viraje para

renovarse y cambiar el rumbo hacia una nueva etapa que duraría más de cien años.

La evolución de la escultura española se realiza a través de la castellana, que es la que irradia el resto de nuestra geografía. Esta irradiación es debida en gran parte al carácter itinerante de los artistas, además de los encargos de la realeza, la nobleza y el clero.

El gusto por lo italiano se instrumentaliza a comienzos del siglo XVI, como forma de prestigio y diferenciación de las grandes familias de la nobleza, sobre todo, en los sectores urbanos más renovados. El desarrollo de relaciones políticas y económicas con Italia, la importación de obras, casi siempre funerarias, y un nutrido grupo de artistas extranjeros atraídos por el auge de la península y el Nuevo Mundo, fueron las principales causas que de forma decisiva agudizan la divulgación, asimilación y aceptación del nuevo estilo, situando el arte español en un contexto renovador de la cultura europea.

De entre una serie de escultores figuran a al cabeza como verdaderos introductores del Renacimiento en España, por la importancia de su labor los siguientes: Micer Domenico Alesandro Fancelli de Settiñano 1.469- 1.519, que en torno a la corte de los sucesores de la Reina Isabel la Católica y de los personajes más allegados a ella, entre los cuales desarrolla su labor.

Deja en la Catedral de Sevilla hacia 1.509 el sepulcro del Cardenal don Diego Hurtado de Mendoza, y el del Infante don Juan con tres años de diferencia en Santo Tomás de Avila; modelo este último que repetiría más adelante en 1.517 para los Reyes Católicos en la Capilla Real de Granada, en el cual destaca por su realismo el rostro de don Fernando.

Otra figura de gran releve representativa del Renacimiento español y condiscípulo del genial Miguel Ángel, fue Pietro Torrigiani; de

vida un tanto aventurera y borrascosa, su presencia en Sevilla data de 1.521. De las creaciones dejadas por este artista, solo poseemos las de la última etapa de su vida. San Jerónimo del Museo de Sevilla realizado en barro cocido y policromado. Magistral interpretación es la que hace de este anciano que potencia con exquisita anatomía; versión perfecta vehemente dejada por el Renacimiento italiano en España. Otra magnífica pieza custodiada en el mismo museo es la Madona con niño.

Un tercer artista italiano afincado en Granada es Jacobo Florentin Indaco, su presencia en dicha ciudad data de 1.526. Este artista aparece trabajando en Granada después de la muerte de Fancelli. A él corresponden la Anunciación de una de las puertas de la Catedral, así como los grupos de las Virtudes que decoran la puerta de la sacristía de la Catedral de Murcia. Estas dos piezas se identifican por expertos con el Santo Entierro de San Jerónimo de Granada, posiblemente su obra maestra en España.

Importantes propagadores no extranjeros fueron Bartolomé Ordoñez, formado en Italia y Vasco de la Zarza, mayor que Bartolomé y un poco más arcaico, pero muy fructífero en la última etapa de su vida, pero su estilo nunca llegó a desprenderse de reminiscencias cuatrocentistas que acompañaron toda su obra. Entre sus obras se encuentra el retablo de la Catedral de Avila (hacia 1.499-1.508), retablo de estructura Gótica que inunda de exuberante ornamentación; sepulcro del Obispo Carrillo en la Catedral de Toledo, de estructura más barroca pero también plagado de elementos decorativos.

La obra que con más ahínco esculpiera fue la decoración del Trasaltar Mayor de la Catedral de Avila, el cual dio por finalizado en 1.518, y los altares del crucero del mismo templo entre (1.521-1.524). Su obra resultó rica y está dotada de una fuerza expresiva, a la vez que cargada de cierta tristeza.

Bartolomé Ordoñez fue un hombre entregado desde el primer momento al nuevo estilo, muere muy joven pero dejó tras de sí una intensa labor, digno de ser colocado a la cabeza de los escultores miguelangelescos del Renacimiento español. Entre sus obras se encuentra el trascoro de la Catedral de Barcelona; el sepulcro del cardenal Cisneros en Alcalá de Henares y el del padre de Carlos V en Granada.

Otra celebridad del momento y que será tratada en capítulo aparte fue Diego de Siloe, que pasó la mayor parte de su vida en granada, pero dejó en Casilla obras importantes, algunas de ellas compartidas con Felipe Bigrany.

Otro nombre importante unido a la tierra de Castilla, y que también será objeto de capítulo aparte, fue el Felipe Bigarny, que junto a Diego de siloe son dos figuras importantes del Renacimiento Castellano. Mantuvo su taller en Burgos hasta casi el final de sus días, a excepción del último período de su vida en que se trasladó a Toledo con motivo de la obra de la sillería de la Catedral de toledo donde finaliza sus días a la vez que deja inconclusa la que fuera su última obra.

Desde el punto de vista artístico, fue un período muy sugestivo donde Castilla obtiene la primacía. Sugestivo porque a ella afluyen y coinciden maestros de excepcional calidad y temperamentos muy diferentes, venidos todos ellos de países extranjeros, produciéndose una síntesis de influencias que se mezclan con el austero espíritu castellano, dando origen, de esta forma, al Renacimiento Castellano.

Existe también una buena corriente de artistas españoles que fluyen hacia Italia, unos para formarse y otros para completar la formación que ya tenían, cuyas consecuencias fueron modificando el panorama del arte español.

Su carácter eminentemente religioso y devocional obliga a nuestros

escultores a mantenerse, salvo raras excepciones, dentro de unas actividades artísticas como son los grandes retablos. Estas grandes máquinas de escultura que se alzaron en iglesias y catedrales, actuó en detrimento de otro género más propio del Renacimiento.

Con la entrada del siglo XVI, el arte español adquiere una madurez de personalidad y rasgos hispánicos, que con el transcurrir del tiempo, se acentuarían dando origen al Renacimiento español, cuyos artistas logran la categoría y el prestigio que nunca habían tenido.

4.2. EL RENACIMIENTO EN CASTILLA

El Renacimiento en Castilla arranca con dos elementos que en cierto modo resultan antagonistas. Un sedimento Gótico cargado de espiritualidad y delgadez en las formas, que en ocasiones rozan el patetismo, por otro, las nuevas corrientes traídas de Italia por artistas extranjeros, impregnados ya de la nueva savia cargada de un arrebatador creador y un mismo denominador común, la ausencia casi total de temas profanos y un afianzamiento de los temas religiosos.

4.2.1. SUS PRINCIPIOS

El principio del Renacimiento en la escultura castellana está cargado de reminiscencias góticas, a la vez que una gran dosis de elementos italianos, que se nacionalizan y adquieren la sensibilidad hispánica que Castilla sabe acentuar con la severidad que le caracteriza. Severidad que se contrarresta por la fuerza de la belleza clásica, que parece desahogarse de forma torrencial en la imaginería castellana, no perdiendo por esto, ni originalidad ni su acento español.

Entre las escuelas castellanas destaca la burgalesa, que posiblemente fuera la más progresiva, más tarde, esta es sustituida por la vallisoletana que llegó a convertirse en el centro de la escultura castellana; siendo figuras clave Alonso Berruguete y Juan de Juni; pero llega un momento en que sólo se mantiene y se refuerza en los géneros tradicionales al servicio del culto religioso, fundamentalmente retablos.

Valladolid, Toledo, Burgos y Palencia se constituyen en los focos más importantes del Renacimiento castellano, pero pasado un tiempo, nuestros mejores artistas parten hacia tierras andaluzas como Sevilla y Granada, atraídos posiblemente por el movimiento constante de un puerto donde arriban los barcos procedentes del Nuevo Mundo, cargados de oro

y plata. Este evento, propicia en gran medida el éxodo de artistas castellanos a tierras andaluzas, propiciando de esta forma el florecimiento y la primacía que anteriormente tuvo Castilla.

Los retablos se inundan de relieves con historias del Viejo y Nuevo Testamento; son relieves carentes de planos perspectivos, tallados con técnica de bulto redondo y cargados de abundantes ropajes que producen un fuerte claroscuro.

Las composiciones aparecen inundadas de un violento caudal expresivo y a la vez cargado de un arrebató pasional. Composiciones que a su vez adquieren violentos escorzos; los rostros se ven surcados por arrugas profundas, cabelleras ondulantes a mechones que parecen agitados por el viento, una policromía de aspecto y rigidez marmórea y unas carnaciones excesivamente blandas.

4.3. LA IMAGEN RELIGIOSA

La gracia de las actitudes, la elegancia y sobriedad de sus líneas, la grandiosidad de sus formas y de los conjuntos de la escultura del Renacimiento, son elementos demasiado sensuales para que no chocaran de alguna forma con el espíritu evangélico.

Si en Florencia un Savonarola se enfrentó a los Médicis y al papa defendiendo una doctrina lúgubre y anclada en lo medieval, no es extraño que en la Península Ibérica, también surgieran opositores a las corrientes renovadoras dentro del propio seno de la jerarquía eclesiástica; aun así, la Iglesia española como institución, no dudó en adscribirse sin reservas al empleo de imágenes como medio de explicación e interpretación de las verdades de Fe.

4.3.1. UNA IMAGEN ORIENTADA

La imagen, orientada a la palabra de los predicadores resultó ser un instrumento idóneo y cotidiano utilizado por el clero. De esta forma, la iconografía religiosa alcanza un valor de primer orden.

El afán de engrandecimiento de las catedrales góticas, además de la construcción de otras nuevas, motivó un extraordinario auge de algunas actividades artísticas como la imaginería.

4.3.2. SURGEN DOS TENDENCIAS

Al principio, surgen dos tendencias en cierto modo confrontadas; una de corte clasicista a la manera italiana y otra que propugna planteamientos más emocionales y dramáticos, más en consonancia con los modelos nórdicos, entendiendo esta última como más devota que la surgida de la corriente italiana.

4.3.3. LA FUNCIÓN RELIGIOSA

La imagen religiosa asume una persuasión más orientada a

potenciar el sentimiento de los fieles devotos, que a cautivar la razón dentro de la propia belleza. Nuestra imaginería, no sólo trata de conmover el espíritu, sino que al propio tiempo, trata de conmover al devoto, a la vez que potencia un sentido emocional y persuasivo, cargados de sentimiento que no sólo tratan de convencer, sino de conmover

En España, las alternativas emocionales no solamente adquieren un carácter más profundo y relevante que en el resto de Europa, sino que además, artistas vinculados a los modelos formales italianos ejercen esta función con gran maestría, a la vez que se fundamenta en gran parte la actividad artística del siglo XVI, adquiriendo así, un valor de primer orden como elemento de persuasión, en la medida que contribuye a afirmar las creencias religiosas y obrar en consecuencia.

Esta actitud, fue duramente criticada, sobre todo, durante el reinado de Carlos V; las reflexiones que habían hecho Erasmo de Rotterdam y sus seguidores españoles, sobre el uso desmesurado de la opulencia y el ornato en los interiores de los templos, opuestos al sentir piadoso del cristianismo primitivo, motivo de distracción de la mayoría de los fieles quedaron como el simples testimonios alejados de la práctica real y diaria.

Pero no debemos olvidar que la imagen religiosa se vio condicionada a asumir de forma reiterativa determinados mecanismos y recursos técnicos, así como su desarrollo temático, de un marcado carácter tradicional.

4.3.4. CARACTERÍSTICAS

Su peculiaridad estriba en el carácter impresionante; barbas borrascosas, ceños cargados de presentimiento, extrema pesadez en la materia, abultados y pesados pliegues, llenos de una plástica densa y

caudalosa. Nunca la escultura religiosa alcanzó tanta potencia en lo emocional. (Lám. XV.)



LÁM. XV.- San Antón Abad. Todos los elementos apuntan a Juan de Juni como autor; otros se inclinan por Gaspar de Tordesillas. Es de tamaño mayor al natural, tallada en madera de pino y ahuecada en su parte posterior. Su encarnación está realizada en mate y su hábito posee un bellísimo estofado. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Foto del autor.

4.4. EL RETABLO DEL RENACIMIENTO

4.4.1. EL RETABLO Y SU FUNCIÓN

Destinado a cerrar por completo la perspectiva final de las naves o laterales, formando una especie de pantalla panorámica, que a veces rebasa la parte frontal para extenderse hacia los lados.

Su finalidad es atraer la atención de los fieles y hacerles partícipes como espectadores, no permitiéndole la abstracción, ya que donde quiera que las miradas sean dirigidas son sometidas en un orden previamente establecido por la sabia disposición, tanto de su construcción, como de las estampas que lo componen; es como una especie de publicidad que se apoya en la sugestión, afirmación y repetición, de forma que pueda ser grabado en la memoria.

El Retablo constituye el gran repertorio que, además de dar la impresión de riqueza y atraer la atención los fieles que lo contemplan, sirve de extraordinaria herramienta de adiestramiento.

El nuevo estilo buscó siempre la claridad temática, a la vez que una limpieza decorativa, dando más importancia al peso específico de las imágenes y relieves que buscan la sensación de monumentalidad. Este ejemplo se encuentra bien patente en la Catedral de Astorga. "Que no haya talla para el ático, decía Becerra, pues causaría gran confusión". De esta forma se crea más claridad en la estructura que sirve de soporte a la escultura propiamente dicha; esta diafanidad que se logra durante el Renacimiento, será un elemento carente en el Barroco. (Lám. XVI.)

Los grandes retablos de Astorga y Briviesca fueron los que marcaron la pauta de este nuevo estilo denominado romanismo. Una característica muy significativa de modificación que lo diferencia del

astorgano, es la verticalidad, sobre todo, en la calle central además de los cuatro cuerpos como media, así es el de Medina de Rioseco, que introduce un nuevo elemento decorativo, el arco dintel, también llamado "serliana" que permite destacar la calle central.

Las columnas, generalmente, son tipo clásico y con frecuencia de fuste estriado, empleándose también con profusión un revestimiento de copiosa talla, que más que estético, solía ser una demanda del cliente, como así consta en los contratos previos a la ejecución.

Muchos de estos grandes retablos se convierten en verdaderas catedrales marianas; retablos como el de Astorga, Medina de Rioseco, Alaejos y capillas como la Natividad de la Catedral de Burgos son vivo ejemplo de la reafirmación tridentina. Iconográficamente, la Virgen adquiere en los retablos un lugar de privilegio e importancia, situada casi siempre sobre un gran pedestal formado por un remolino de ángeles entre nubes que parecen ascenderla; Lám. (XVII.) es Gaspar Becerra el gran introductor de este tipo iconográfico, que muchos copiarían después, sobre todo en Castilla: Esteban Jordán, Ancheta y Arbulo entre otros. Otro esquema que predomina son las alegorías representadas por las virtudes, de clara influencia miguelangelesca de las sibilas que viera en la Capilla Xistina.

Indudablemente, los grandes retablos del Renacimiento sufrieron, en cierto modo, un empobrecimiento causado por las imposiciones tridentinas que influyeron notablemente e impusieron una decoración más naturalista llamada "follamen de talla" para más tarde, convertirse en rameado.

Si el concilio reafirmó la presencia de Cristo en la Eucaristía, el sagrario encontró en esta reafirmación su gran protagonismo. Se

construyen grandes templete que en ocasiones se realizan de forma exenta del propio retablo. No existe gran variedad iconográfica en su decoración, más bien; se reduce y simplifica quedando reducida a dos grupos bien diferenciados: los templete de formas poligonales rematados en cúpulas como el de Briviesca o San Salvador del Nido, este último en el Museo Diocesano de León; otro mediante estructuras circulares y abiertas en su contorno, a la manera de las procesionales con expositor interior central como el de Astorga y Alaejos. (Láms. XVIII.) La puerta del sagrario, por lo general, sirve de marco al relieve del resucitado en la gloria de su resurrección, mostrando los estigmas de su muerte y también la última cena.

Los retablos se recubren de figuras exentas y relieves que llaman la atención, algunas veces, más por la grandiosidad que por la calidad aparente, ya que mucha de esta escultura se encuentra llena de escorzos exagerados que en ocasiones resultan violentos; santos de agitadas barbas, amplios y voluminosos rodajes de gruesos y profundos pliegues, fueron utilizados como prototipo, esquema que en líneas generales fue introducido en España por Becerra, basado e inspirado en los grandes creadores italianos, siendo la Capilla Xistina fuente de modelos y actitudes .

Los temas más frecuentes son los ciclos de la pasión de Cristo, desde su infancia hasta su crucifixión; vida de la Virgen y los doce apóstoles, distribuyéndose estos últimos entre los intercolumnios, queriendo dar a entender de esta forma que son los transmisores de la doctrina. También suelen representarse figuras clave del Antiguo Testamento, Moisés, David, etc.

Los retablos de esta época, la mayoría de ellos solían ir coronados

en su ático por un gran calvario de colosales proporciones, compuesto por el Crucificado, la Virgen y San Juan.

4.4.2. LA POLICROMÍA

Las disposiciones tridentinas afectaron mucho y muy directamente a la policromía; la fantasía quedó en cierto modo, coaccionada, reduciendo el campo de actuación, excluyendo aquellos motivos que pudieran causar indevoción, indecencia y motivos fantásticos. De esta forma, la policromía adquiere un carácter más naturalista; los grutescos, y todo aquello que de alguna forma pudiera resultar deshonesto a los ojos de la propia Iglesia, fue desapareciendo hasta llegar a ser proscrito. El grutesco poco a poco va sustituyéndose por una decoración a base de niños, pajaros y follamen.



LÁM. XVI.- Retablo mayor de la catedral de Burgos, por los hermanos Rodrigo y Martín de la Haya. Foto del autor.



LÁM. XVII.- Detalle del retablo mayor de la catedral de Astorga (León), por Gaspar Becerra. Foto del autor.



LÁM. XVIII.- Sagrario del retablo mayor de la catedral de Astorga (León), por Gaspar Becerra.

CAPÍTULO 5

ÁGUILAS DEL RENACIMIENTO



Lám. XIX.- Anunciación, por Felipe Bigarny. Retablo Mayor de la Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos. -Foto del autor

5.1. FELIPE BIGARNY

5.1.1. DATOS BIOGRÁFICOS

No se conoce su fecha de nacimiento, pero si se tienen noticias de él en Burgos, cuando está en marcha la cubierta del Trasaltar de la Catedral, por trazas de Simón de Colonia. "Se le encarga un relieve conocido como el Camino del Calvario en el año 1.498, lo que sugiere una edad aproximada de unos 25 años, aceptándose por ello en general que naciera hacia el año 1.470." (8)

Viene a España como uno más en ese flujo de artistas atraídos por el auge del reinado de los Reyes Católicos. "Su prosapia le llevó a relacionarse con los Condestables de Castilla, de los que fue su protegido y tutelado." (9)

Entronca con una ilustre familia de recio abolengo al casar con

Mari Sáenz Pardo, con la cual tuvo cinco hijos de entre los cuales destaca Gregorio Bigarny o Pardo, que casa con una hija de Alonso Covarrubias y que en la última etapa de su vida se convertiría en su fiel ayudante, a la vez que le sirve para obtener el beneplacito del Cabildo toledano.

Tampoco se sabe nada acerca de su formación, si bien, es posible que fuera italiana, aunque otros apuntan a que pudo ser francesa. En cualquier caso, el relieve del Trasaltar tuvo tanto éxito que a partir de entonces se convierte en uno de los escultores más cotizados de la clientela castellana.

5.1.2. SU TRAYECTORIA EN CASTILLA

Parece ser que Felipe Bigarny o de Borgoña pertenecía, como tantos otros, a ese sector de artistas que en sus principios desarrollaron su labor casi de forma anónima, a la sombra de los grandes maestros, quedando su labor relegada a la mera contribución y que en el caso de Bigarny, fue la de entallador.

Hombre aventajado en este sentido y conocedor de su valía fue Felipe Bigarny, que supo abandonar el oficio de entallador para dedicarse por entero a la escultura, llegando a ser figura clave entre un gótico que agoniza y un nuevo estilo que avanza con gran ímpetu, el Renacimiento.

Fue un artista de su tiempo, siempre abierto a cualquier cambio o novedad que pudiera proporcionarle un conocimiento más amplio a su originalidad y dominado oficio.

5.1.3. SU ESTILO

Desde 1.498 en que realiza los relieves del Trasaltar de la Catedral de Burgos, su actividad como escultor va en aumento, debido en gran parte, a su relación estrecha con los círculos cortesanos y prelados más influyentes.

Aunque su formación corresponde a un gótico ya tardío, es uno de los escultores que abre la puerta a la monumentalidad plástica y sólida que en ocasiones recarga sin perder ese dinamismo que le caracteriza.

La mitra de Toledo requirió para sí los más renombrados artistas del momento, entre los cuales se encontraba Bigarny, que fue elegido como tantos otros por Cisneros para dar esplendor y prestigio a tan magna obra, colaborando en el Retablo Mayor de la Catedral Primada, a la vez que alterna con esta tarea, otros trabajos como la sillería de la Catedral de Palencia y la Universidad de Salamanca, ambos realizados en la primera década del siglo XVI.

Sus primeros trabajos, todavía muestran el amontonamiento y lo multitudinario del gótico, donde únicamente lo principal está concebido con gran soltura y nobleza, dejándonos ya entrever los primeros atisbos del nuevo estilo. (Lám. XX.)

Su colaboración con Diego de Siloe fomentó su gran poder de asimilación. Su depurada técnica no consiguió liberarle por completo de ciertos recuerdos góticos, que en ocasiones llena de una expresividad dramática y un ímpetu que alcanza extremos de movimiento barroco del que ya nunca se desprenderá. Gusta de multiplicar los pliegues pegados al cuerpo que acentúa la impresión de abigarramiento.

5.1.4. LO IMPORTANTE DE SU OBRA

Posiblemente, su obra más representativa y bella, sea el retablo de la Capilla de Don Pedro Fernández de Velasco, primer condestable de Castilla en la Catedral de Burgos, realizada en colaboración con Diego de Siloe hacia 1.523.

Villacampa dió a conocer que este retablo se había contratado con Diego de Siloe y Felipe Bigarny por la cantidad de 1.500 ducados. "Los pagos fueron realizados entre los años 1.523 y 1.525; los efectuados a

León Picardo por su policromía, se llevaron a cabo el mismo año que fue tasada 1.526." (10)

Aunque no ha sido localizado el contrato, no se conoce de forma documentada la parte asignada a cada uno de ellos; "pero atrevida concepción y sabia factura, apuntan más a Diego de Siloe que pudo conocer en su experiencia italiana, composiciones y arquitecturas tan originales." (11)

Su traza responde al tipo de retablo escenográfico, en el que el motivo central en este caso, la Purificación, es mostrado de forma teatral, donde los personajes parecen moverse con entera libertad. (Lám.XXI.)

En el conjunto de la obra se puede percibir el gusto por el detalle que en sus tallas nos ofrece la gubia de Bigarny, mientras que por otro lado, se capta el idealismo clásico de Siloe; dos características bien diferenciadas, pero que se complementan de forma magistral y en los diferentes bultos que lo componen.

A la gubia de Bigarny se deben las figuras con más movimiento y cierta blandura en el tratamiento de los paños, que producen un rico claroscuro: La Alegoría de la Sinagoga, el Calvario, Cristo Orando en la Transfiguración, el relieve de la Anunciación de la predela; en la escena principal, el Sumo Sacerdote y la Profetisa.

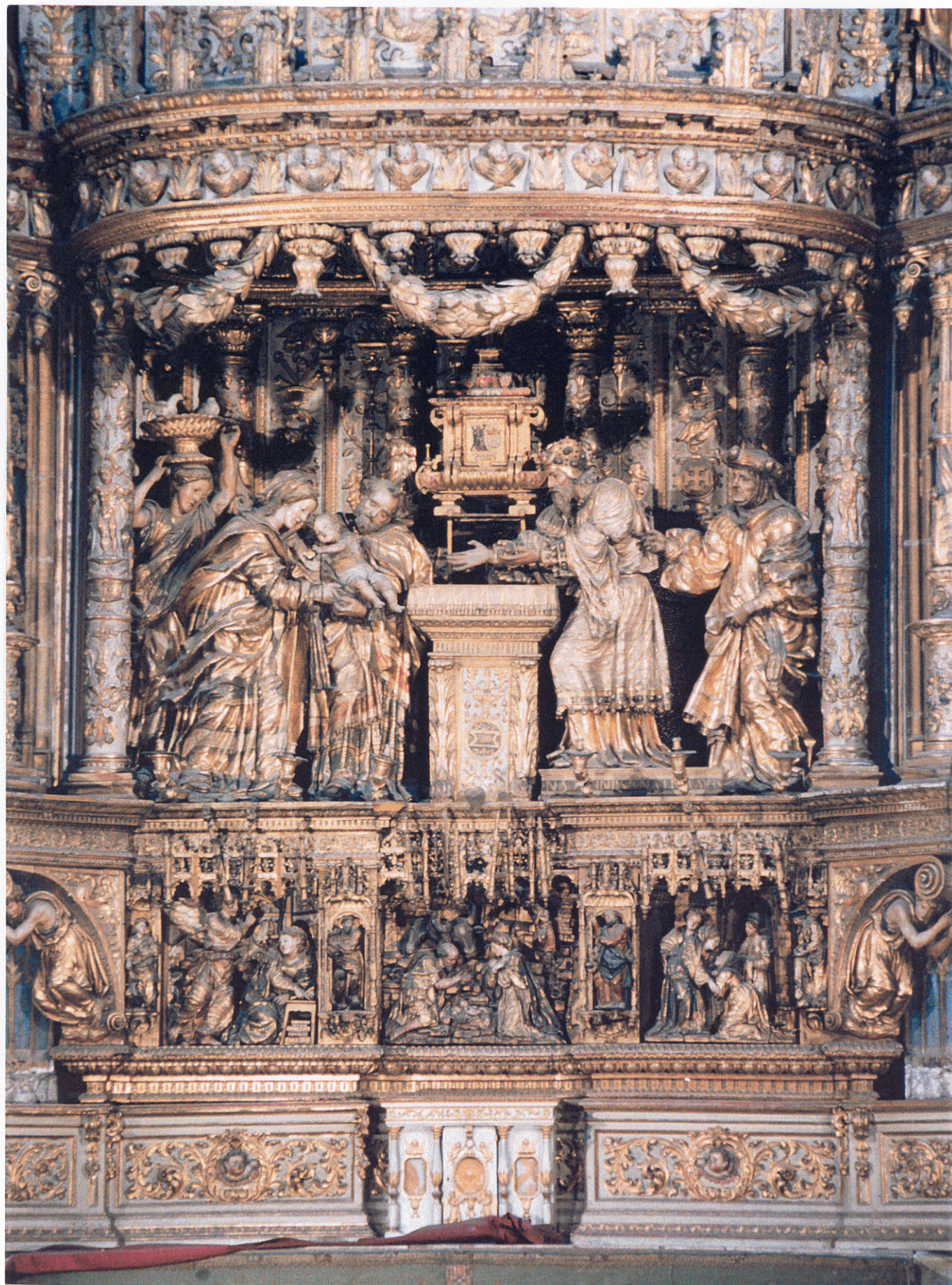
A Diego de Siloe corresponden en el tema central, la Visitación y la Adoración de la predela, Jesús atado a la columna y con la cruz a cuestas, así como la alegoría de la iglesia.

Hombre que supo anteponer la belleza a cualquier concepto abstracto de formas, dominó la técnica como nadie y creó, en gran medida, las características peculiares de la imaginería religiosa castellana; de equilibrio entre la serenidad clásica y la emotividad gótica, entre el reposo y la vibración, siempre cargada de preciosismo, como bien puede apreciarse en la (Lám. XXII.)

Admirado por sus contemporáneos, la posteridad le negó los méritos que en justicia, mereció su dilatada labor en tierras de las dos castillas; su obra sirvió como afianzamiento del nuevo panorama escultórico español. Su vida se apaga un mes de noviembre de 1.542 sin terminar la silla arzobispal y el también comenzado retablo del Hospital de Santa Cruz, al que puso fin su hijo Gregorio.



LÁM. XX.- Camino del Calvario, por Felipe Bigarny hacia 1.498. Trasaltar de la catedral de Burgos.



LÁM. XXI.- Detalle del retablo mayor de la Capilla del Condestable, por Felipe Bigarny y Diego de Siloe.
Catedral de Burgos. Foto del autor.



LÁM. XXII.- Anunciación del retablo mayor de la Capilla del Condestable, por Felipe Bigarny. Catedral de Burgos.
Foto del autor.



Lám. XXIII.- Detalle de la Presentación, por Diego de Siloe. Retablo Mayor de la Capilla del Condestable. Catedral de Burgos.- Foto del autor

5.2. DIEGO DE SILOE

5.2.1. SU ORIGEN Y FORMACIÓN

Se le supone nacido en Burgos en la década de 1.490. Hijo de otro gran escultor de la última etapa del gótico, Gil de Siloe, con quien debió de dar los primeros pasos formativos como escultor antes de trasladarse a Italia, donde aprende el concepto renacentista al lado de otro gran maestro español, Bartolomé Ordoñez.

5.2.2. SU TRAYECTORIA ARTÍSTICA

Diego de Siloe, aunque pasó la mayor parte de su vida artística en Granada, tuvo tiempo de realizar una breve pero intensa labor artística por tierras de las dos castillas, que lleva a cabo en un período de tiempo muy corto, que oscila entre 1.519 y 1.528, fecha esta en que es solicitada su presencia en Granada, centro artístico por aquel entonces en pleno auge y donde centró su actividad en la arquitectura, destacando en este campo de igual forma que lo

campo de igual forma que lo hiciera en la escultura, en su etapa castellana, colaborando en gran medida a la consolidación de la escuela granadina.

5.2.3. LO MEJOR DE SU OBRA EN CASTILLA

Lo mejor y más consistente de su obra escultórica en Castilla, es sin duda alguna los retablos de la Capilla del Codestable de la catedral de Burgos; muy diferentes los de Santa Ana y San Pedro si los comparamos con el retablo mayor, llamado de la Presentación y que comparte con Felipe Bigarny. mientras que en los dos primeros predominan los pináculos y doseles góticos, los cuales albergan un infinito repertorio de bellísimas figuras femeninas de talles ajustados y moda de la época, adornadas con finas piezas de orfebrería; en cambio, en el de la Purificación, ya presenta un estilo totalmente distinto, que aunque renacentista, resulta innovador y desconocido en tierras Castilla.

A su genio creador se debe gran parte de la imaginería y posiblemente su traza, que concibe a modo de escenario. En su parte central se abre un escenario en cuyo espacio, juega un papel importante la escena principal donde las figuras cubren un gran espacio de movimiento perspectivo, como hemos podido apreciar en la ilustración anterior.

También completa el de Santa Ana iniciado por su padre, tallando cuatro hermosas figuras cuyo estilo nada tiene que ver con las realizadas por su progenitor; Cristo entre dos ángeles, Santa María Magdalena, Santa perpetua y Santa Marina o Margarita.

También comparte con Bigarny el retablo de San Pedro, que hace pareja con el de Santa Ana, en este último descuella una soberbia figura de San Jerónimo. (Lám.XXIV.) En esta espléndida talla Siloe nos presenta un cuerpo donde el tiempo ha dejado su más profunda huella,

la vejez surcada por una anatomía profunda y estudiada, acompañada de un modelado hondamente expresivo

5.2.4. CARACTERÍSTICAS DE SU ESTILO

Desde el punto de vista artístico, Siloe nos presenta un arte más impetuoso que Bigarny, fiel reflejo del concepto renacentista, de interés naturalista, en la forma de concebir la anatomía y un ponderante equilibrio en la composición.

Su obra está cargada de actitudes de influencia miguelangelesca, aunque carentes de esa grandiosidad volumétrica, con la que se distingue el colosal Miguel Ángel. Ese sentido de fuerza con que dota sus obras y la energía interior que parece animarlos, tiene su máxima representación en las tallas en madera. Su obra aparece, casi siempre, envuelta en un cierto misticismo teñido de tristeza; gusta de escotes pronunciados que adereza con alguna pieza de la más fina orfebrería. Lám. XXV.)

Uno de los más vivos ejemplos de esta vibración interior, queda bien patente en su San Juan Bautista, del trono del abad benedictino de Burgos; en este respaldo nos muestra toda la magnificencia que es capaz de transmitir un cuerpo humano; el rostro y el cuerpo rezuman ese vibrante espíritu interior, probablemente, una de las mejores y más bellas piezas que salieran de sus gubias.

Muestra de la valía de su arte, su prestigio alcanzó las más altas cotas de popularidad, que le llevaron a participar en la tasación de obras importantes de otros maestros contemporáneos suyos.

5.2.5. LA POLICROMÍA COMO COMPLEMENTO

La aplicación del oro y el color en su obra, por hábiles manos y gusto exquisito, como las de León Picardo, dotaron de realismo y esplendor sus imágenes. La imaginación de este pintor derramó sobre las indumentarias de sus santos, bellísimos estofados de finos colores que

contrastan y armonizan con los fulgores de los grandes campos de oro
bruñido. (Lám. XXVI.)



LÁM. XXIV.- San Jerónimo, por Diego de Siloe. Capilla de San Pedro. Catedral de Burgos. Foto del autor.



LÁM.- XXV. Santa Perpetua, por Diego de Siloe hacia 1.520 - 1.524. Retablo de Santa Ana. Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos.



LÁM. XXVI.- Detalle del retablo mayor de la Capilla del Condestable, por Diego de Siloe. Catedral de Burgos.
Foto del autor.



Ramón Barba, 1.842. Museo del Prado. Foto del autor

5.3. ALONSO BERRUGUETE

Alonso Berruguete es uno de nuestros mejores representantes del Renacimiento español y posiblemente, el escultor europeo más conocido después de la generación de Miguel Ángel. Nace en Paredes de Nava hacia el año 1.488-90, y muere en 1.561. Es miembro de una familia de artistas, su padre posiblemente fuera el pintor más importante del siglo anterior, y su sobrino Inocencio fue también escultor, aunque de pocos vuelos. De su padre aprendió el oficio de pintor, y al igual que él, viajó a Italia, donde perfeccionó y completó su formación por espacio de diez años, repartidos entre Florencia y Roma.

Los diez años que permaneció en Italia le sirvieron de afianzamiento y perfección, donde aprendió los valores esenciales de la cultura artística italiana, a la vez que pudo contemplar la obra de Miguel Ángel y de algunos de sus contemporáneos.

A su regreso a España, que debió ser hacia el año 1.517, como hombre de aspiraciones personales que era, logró ser introducido en la corte por su padre, pero no supo articular lo subjetivo de su forma de hacer a los criterios cortesanos que por entonces imperaban; no llegando a realizar obras significativas como las que en un principio, parece ser que tenía encomendadas.

5.3.1. SU ESTILO

De Miguel Ángel toma ese gran temperamento, la fuerza y expresión en el movimiento, cualidades por las cuales parece sacrificar todo. El ímpetu que caracteriza a este artista castellano parece deberse más a la talla directa, que al estudio sosegado del modelado. Pero también es justo decir que esa ausencia de primor y cuidado no debe achacarse o calificarla de genialidad, sino más bien, a ese arrebatado convulsivo que caracteriza la mayor parte de su obra.

Su obra, muestra una preocupación por las formas, a la vez que licenciosa y de proporciones un tanto particulares, que en cierto modo, su espíritu rebelde le obligó a sacrificar lo formal en aras de un efectismo dramático, conmovedor y en ocasiones convulsivo, enfatizado aún más si cabe por los efectos de la policromía.

La escultura de Berruguete parece estar hecha para ser contemplada dentro del marco del retablo, (Lám.XXVII.) salvo casos muy excepcionales, sus tallas tienen únicamente un solo punto de vista, lo que en cierto modo significa un cierto empobrecimiento respecto de la escultura que él tanto contempló y admiró durante su estancia en Italia.

Deliberadamente exageró las deformaciones, posiblemente, en un intento de sustituir un canon clásico por otro más antinormativo, cuyos resultados no fueron calculados, resultando antagónicos a las opciones más clásicas y reposadas como las que adoptaron otros de sus

contemporáneos. Este antagonismo suscitó las críticas de sus adversarios que lo calificaron de extravagante y de un imaginario pobre de oficio. (Lám. XXVIII.)

5.3.2. LA EXPRESIVIDAD

Que duda cabe que su obra está carente del virtuosismo de un Bigarny o un Diego de Siloe, pero a cambio de esa corrección de formas, Berruguete centra su primacía en una inflamada expresión de sentimiento espiritual; rostros de abocetadas y puntiagudas barbas, bocas entreabiertas que reflejan el rictus del sufrimiento, (Lám. XXIX.) el dolor y la angustia, sostenidos por cuerpos que parecen retorcerse sobre si mismos doblegando el propio espíritu de la forma.

Su escultura se puede entender como una reelaboración del lenguaje plástico de un determinado momento, sobrecargado de un patetismo y emoción contenidos, donde se mezcla lo irreal con lo expresivo.

5.3.3. LO IMPORTANTE DE SU OBRA

Afincado definitivamente en Valladolid donde instaló su taller y produjo la mayor parte de su obra recibiendo cantidad de encargos, tanto de escultura como de pintura, y de cuya estancia y producción sobresalen; los retablos realizados en el Monasterio Jerónimo de la Mejorada de Olmedo, que en principio compartiría con Vasco de la Zarza, por el cual cobró trescientos setenta y cinco mil maravedís. (Con vasco de la Zarza realizó las trazas y poco más, al fallecimiento de su socio es Alonso quien realiza la totalidad de la obra); el de San Benito de Valladolid, con temas alusivos a vida de Cristo, profetas y evangelistas, (que fue el que más fama le proporcionaría en la posteridad), el del Colegio de los Irlandeses de Salamanca, donde predomina la pintura sobre la escultura, llevados a cabo entre los años 1.525, 1.526 y 1.529 respectivamente.

Hacia 1.539 interviene y comparte con Felipe Bigarny en la talla del coro de la catedral de Toledo, siendo Cobarrubias maestro mayor de

obra y Tavera primado de la catedral. (En 1.536 Felipe Bigarny presenta al cabildo un proyecto que comprendía la parte alta de la sillería, y por lo cual pediría ochenta mil maravedís por cada tramo, siendo la silla de madera de nogal y la parte alta de alabastro. Berruguete indica que está dispuesto y rebaja el precio a cuarenta mil. El cabildo decide entregar la mitad del trabajo a cada uno; la mitad de la izquierda incluida la silla arzobispal a Bigarny, y la parte de la derecha a Berruguete. En la redacción del contrato no obliga a dichos maestros a tallar de sus propias manos las partes más importantes como cabezas y manos como era costumbre, sino que el Cabildo preocupado por la calidad únicamente les exige que la talla sea llevada a cabo por buenos y expertos oficiales, y es por lo que, tanto Bigarny como Berruguete utilizaron colaboradores, para lo cual fue habilitado el claustro de la catedral, reservándose para si mismos los trabajos más importantes y sugestivos. De su mano salieron Adán y Eva siendo esta, una de las mas bellas que el maestro de Paredes dejara en el coro. A sus gubias se deben también, San Juan Bautista, Job y David). En esta obra, es donde Alonso Berruguete deja bien patente su maestría, posiblemente las tallas más perfectas de toda su trayectoria artística; algunas de ellas, rezuman cierto ensueño leonardesco, parece como si de alguna manera hubiera querido mostrar, que las imperfecciones de otro tiempo, no fueron fruto de un desconocimiento, sino más bien, de un apasionado arrebatador creador. Sin embargo, estando ya casi al final de su trayectoria artística, sigue pecando de situaciones forzadas y cierto radicalismo en su conjunto, nunca comparable a lo atemperado y coherente de su adversario Felipe Bigarny, cuya rivalidad era por todos conocida.

A estas obras, le siguen en importancia el retablo de los Reyes de la iglesia de Santiago de Valladolid. En 1.546, realiza otro magnifico retablo de proporciones más modestas, el de santa Ursula del Museo de

Santa Cruz de Toledo. Hacia el año 1.554, contrata la que sería su última obra, la tumba y bulto del Cardenal Tavera en mármol de carrara. Esta pieza en su conjunto rezuma una expresión de un sentido trágico, especialmente su rostro que alcanza gran expresionismo mortecino a la vez que cadavérico; sus ojos hundidos hacen resaltar las mejillas de pronunciada angulosidad, una nariz afilada que acentúa el sentido espectral y estremecedor de las facciones del difunto; -obra que en nuestra modesta opinión- parece deberse más su dirección que al cincel de su propia mano.

El interés que el cardenal Tavera sentía por la obra de Berruguete queda bien patente al encargarle la que sería su última morada; destinada en principio, a ocupar un lugar importante en la catedral toledana.

Artista impetuoso, místico, de violentos gestos y actitudes desconcertantes, alabado por unos, criticado por otros, pero su arte nunca pasó desapercibido.

5.3.4. SU POLICROMÍA

A pesar de ser pintor no fue hombre prodigo a la hora de policromar sus esculturas, si observamos sus obras, más bien parece servirse de ella para conseguir naturalidad y apariencia real, a lo que en ocasiones está meramente esbozado. Es reiterativo en los elementos decorativos que emplea carentes de una labor esmerada. Estrechas cenefas estofadas con labores sencillas, casi siempre de color azul que en ocasiones matiza con negro a punta de pincel, con menos frecuencia alguna cuadrícula, agitadas, punteados y rajados en toda la superficie; en realidad Berruguete nos presenta una policromía sin complicaciones. Característica interesante en este escultor, a diferencia de sus contemporáneos, es la escasa materia en la talla de sus vestimentas, supliéndola sobre la propia desnudez mediante la pintura con escasez de

estofado. Las carnaciones en su mayoría son pulimentadas con cierto aspecto sanguíneo que conservan la frescura natural, empleando en ocasiones una carnación seca y mate; en cierto modo, sigue una tradición medieval al dejar grandes campos de oro limpio, gusta de dejar los cabellos dorados en mate que luego matiza en tonos tostados.

Escultor de talla superficial y en ocasiones inacabada, necesitó el apoyo de la pintura para darle consistencia y potenciar la expresión; su policromía no es rica, en ocasiones resulta tosca y carente de esmero. Como hijo de pintor que era, siguió practicando la pintura, y es por lo que no necesitó colaboradores a la hora de policromar sus esculturas. Al igual que en sus tallas, no existe el primor en su policromía, es efectista y superficial; nunca comparable a la minuciosidad, delicadeza y sobriedad de un León Picardo, cuyo primor sólo puede apreciarse desde la proximidad, mientras que Berruguete busca el efecto desde la distancia que acentúe el nerviosismo del movimiento. (Lám.XXX.)

En lo que respecta a la decoración arquitectónica Berruguete emplea el grutesco estofado, pero siempre sencillo que alguna vez y de forma excepcional matiza con color negro. También emplea con cierta profusión la pintura a punta de pincel sobre los fondos carentes de talla que mediante el estofado semeja una vegetación.

Pese a no profesar gran culto a la corrección de las formas, para nuestro Renacimiento, Alonso Berruguete constituye una de las aportaciones más personales e importantes, válida frente a un estilo que comienza a entrar en crisis. Su arte, fue una corriente de constante vibración expresiva de sentimiento, preludio de lo que más tarde será el período Barroco.

Su radicalismo, sin duda fue incomprendido por algunos de su tiempo, no obstante, su expresionismo estaría abocado al éxito en un futuro no muy lejano.



LÁM. XXVII.- Escultura de Alonso Berruguete. Procedente del retablo mayor de San Benito el Real. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Foto del autor.



LÁM. XXVIII.- Escultura de Alonso Berruguete. Procedente del retablo de San Benito el Real. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Foto del autor.



LÁM. XXIX.- Sacrificio de Isaac, por Alonso Berruguete. Escultura. Procedente del retablo mayor de San Benito el Real. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Foto del autor.



LÁM. XXX.- Escultura de Alonso Berruguete. Procedente del retablo mayor de San Benito el Real. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Foto del autor.



Ramón Barba, 1.842. Museo del Prado.- Foto del autor.

5.4. GASPAR BECERRA

5.4.1. SEMBLAZA BIOGRÁFICA

Nace en Baeza (Jaén) en el año 1520 y muere en Madrid en 1578, cuando su madurez se encontraba en plena sazón creadora. Escultor y pintor real que completó su formación en Italia, dentro de la órbita fascinante de los grandes del renacimiento: Sancio, Vasari y Miguel Ángel entre otros.

Formado por largo tiempo en Italia donde tuvo en el manierista más adoctrinante y puro Vasari la ocasión de colaborar con él en la decoración del palacio romano de la Cancillería. Como Berruguete a su regreso a España, pensó dedicarse principalmente a la pintura, y así fue en sus primeros comienzos cuando se dirigió a la corte de Felipe II como pintor de cámara en 1.563. Pero junto a este monarca, no sólo se ocupó de la pintura sino que, como arquitecto trabajó en el Alcazar de Madrid

y en el Palacio Real del Pardo, en el cual decoró uno de sus techos, la obra cobra mayor importancia histórica por ser una de las primeras donde intervienen los temas mitológicos en la pintura española.

Contrae matrimonio en Roma el 15 de julio de 1556 con Paula Velázquez, hija de Hernando del Torneo, natural de Tordesillas. De vuelta a España reside en Valladolid donde acepta la tarea del retablo astorgano.

Dé Italia trajo consigo el clasicismo del Renacimiento y, con el clasicismo, la última savia de la forma de hacer de Miguel Ángel, quien debió de calar muy hondo en el espíritu creador de Becerra. La contemplación de una antigüedad que renacía y, en definitiva, su estancia en Roma sembraron en él la semilla que más tarde germinaría en España y más concretamente en Castilla

5.4.2. CARACTERÍSTICAS

Mientras Alonso Berruete apuraba la expresión más allá de los límites que la arquitectura humana permite, Becerra, por el contrario, gusta de una expresión más equilibrada y llena de proporción en todas sus partes, cosa extraña en sus contemporáneos, no acostumbrados a una belleza tan serena e intachable perfección anatómica. Lo temprano de su celebridad no se debe únicamente a sus dotes sino al espíritu renovador que trae consigo, basado en una concepción nueva del arte, en el que Castilla aún no estaba plenamente integrada y, es Gaspar Becerra quien, con su espíritu renovador basado en la más pura corrección plástica impregnada en un clasicismo más atemperado, no se deja llevar por el ímpetu y nerviosismo de sus contemporáneos, sino por la belleza y perfección anatómica rebotante de armonía y proporción.

5.4.3. OBRAS CAPITALES

Su principal obra escultórica la configura principalmente el retablo de la Catedral de Astorga (1.558), retablo mayor de las Descalzas Reales

de Madrid, destruido por un incendio en el año 1.862, un tercer retablo en Berezuelo, que por desgracia tampoco ha llegado hasta nosotros.

Proyectó también la traza y condiciones de un cuarto retablo para la Iglesia de Santa María de Mediavilla en Medina de Rioseco (Valladolid), el que fuera comenzado por Juan de Juni y terminara Esteban Jordán, y el de Casoyo (Burgos), que realizara Pedro de Arbulo.

A él se le atribuyen entre otras obras: el Santo Toribio del Museo Catedralicio de Astorga, un crucificado llamado de las Injurias en la Catedral de Zamora y un cristo yacente en las Descalzas Reales de Madrid. (Láms. XXXI y XXXII.)

5.4.4. SU ESCUELA

Su arte rebasó las fronteras de Castilla y su influencia se dejó sentir en toda la región berciana, la zona colindante con Zamora y en toda la parte limítrofe con Galicia, más concretamente en Orense. Entre sus seguidores destacan Esteban Jordán, Pedro de Arbulo, Rodrigo Martín de la Haya, Juan de Ancheta, Nicolás de Brujas y Lucas Forment, entre los mejores difundidores de su estilo. Sin embargo, a Gaspar Becerra se le recuerda más por la escultura que por la pintura; su aporte a la retablistica castellana fue de capital importancia cuando aún estaba afinado en Valladolid, siendo el más precoz de sus contemporáneos en cuanto a la introducción de las formas clásicas en Castilla.

Otra novedad trascendental fue el separar con decisión lo constructivo de lo puramente decorativo, logrando dar así, una personalidad diáfana y aislada de la arquitectura.

5.4.5. EL RETABLO ASTORGANO

El 8 de agosto de 1.558 Becerra firma el contrato con el Cabildo Catedralicio, siendo por aquellos años Obispo D. Diego Sarmiento de Sotomayor, actuando como notario Íñigo de Miranda. (12)

En honor a la verdad hubo otros maestros que presentaron posturas; Juan Picardo y Pedro Andrés, residentes en Medina del Campo, ofrecieron realizarlo por 2.500 ducados; Manuel Álvarez, Lucas Ortiz y Juan Ortiz, vecinos de Palencia que en una primera oferta anterior pidieron 2.800 ducados para bajar a 2.300 en una segunda oferta, pero el Cabildo se inclinó por Gaspar Becerra en 3.000 ducados, sin duda, porque vieron en él su originalidad y espíritu renovador que en los demás no encontraron.

Como era costumbre, Becerra realiza la imagen patrona que presidiría el gran retablo; (Lám. XXXIII.) mostrada ésta al Cabildo, éste la encuentra acertada y conforme a los fines propuestos y entienden por ambas partes que todo lo demás irá conforme a la imagen patrón mostrada por Becerra, de lo contrario, se pagaría el trabajo realizado y el encargo se pondría en otras manos.

En un espacio tan corto de tiempo como el que media entre la firma del contrato y la fecha de su terminación, hubiera resultado imposible llevar a cabo la gigantesca fábrica sin la estrecha participación de otros colaboradores. Sin lugar a duda, Becerra tuvo a su cargo otros maestros que en mayor o menor medida colaboraron con él muy directamente, tal es el caso de Bartolomé Hernández, cuñado de Becerra, que debió ser su principal ayudante en el ensamblaje, y con toda seguridad su discípulo Esteban Jordán (que curiosamente participa en la tasación del retablo de las Dehesas, localidad muy próxima a Astorga), Baltasar del Torneo y el gran escultor riojano Pedro de Arbulo. Aunque Gómez Moreno señala un elenco más numeroso de artistas avecindados en Astorga por aquellos años, su participación resulta difícil demostrar.

5.4.6. TRAZA Y CONFIGURACIÓN

De estructura horizontal se asienta sobre una basa pétrea. Se compone de predela o banco, tres cuerpos y un ático; verticalmente, cinco

calles y seis intercolumnios o entrecalles de marcada estrechez que no favorece en grado alguno por la asfixia que produce en la escultura, a la vez que le resta prestancia a tan magnífico retablo. (Lám. XXXIV.)

En su arquitectura predomina una rotunda claridad en sus tres cuerpos apoyados en columnas de diferentes órdenes profusamente decoradas con finos grutescos y follamen, sobre todo, en el primer cuerpo donde la decoración inunda toda la superficie. Becerra concede una importancia refinada a las jambas, molduras y capiteles que se alternan en sus distintos órdenes.

5.4.7. SU ICONOGRAFÍA

Iconográficamente el conjunto del retablo parece marcar un sentido marianológico, posiblemente motivado por el Concilio tridentino que por aquel tiempo tocaba a su fin, cuyo dogma mariano aparece reforzado, quedando bien patente en la retablística española.

Descuella en este importante retablo las alegorías de la predela, representadas en las cuatro virtudes junto con los relieves del primer cuerpo, entre los que destaca el Descendimiento que, en mi modesta opinión, es una de las mejores y más logradas de todo el conjunto.

La predela, compuesta por cuatro musculosas figuras recostadas e idealizadas son figuras femeninas talladas en altoprelieve, llenas de un melancólico recuerdo miguelangelesco que representan: La Caridad, La Fe, La Religión y La Vigilancia, enmarcadas de forma simétrica dentro de una sencilla moldura que las realza aún más si cabe. (Lám. XXXV.)

Como remate, un colosal calvario con las figuras de Cristo, la Virgen y San Juan, rodeados por diez imágenes, algunas de ellas de extraordinaria talla y magníficos estofados, son los llamados padres de la Iglesia colocados por orden jerárquico.

En los intercolumnios o entrecalles Becerra sitúa a los apóstoles como verdaderas columnas de la Iglesia. Los relieves del primer cuerpo parecen inspirados más en la pintura que en la escultura debido a la carencia de perspectiva que predomina en casi todos ellos; agrupamiento de las figuras que no dejan existir planos de lejanías que permitan una sucesión de planos. De entre todos, llama la atención por su gran calidad el Descendimiento, es impresionante la soberbia figura de Cristo que sin lugar a dudas es la mejor pieza del retablo. (Lám. XXXVI)

La labor decorativa, en su mayor parte es atribuible a Bartolomé Hernández. Los desnudos infantiles colocados en los vertientes de los frontones son una viva alusión a la tumba de los Médicis de Florencia, característica constante en casi toda su obra, pero con el sello inconfundible de lo hispano.

Becerra crea un tipo iconográfico de Asunción que posteriormente será repetida por sus seguidores, Esteban Jordán y Ancheta entre otros.

En definitiva, Gaspar Becerra fue uno de los mejores exponentes de nuestro Renacimiento español que no sólo asombra por las dimensiones de sus obras, sino por la calidad y aportación personal de su genio creador, con razón es llamado el "Príncipe del Renacimiento".



La Cridad de la Predela. (Detalle de su policromía). Catedral de Astorga.

5.4.8. LA POLICROMÍA

El retablo es de madera de nogal y en su color natural permaneció hasta el 5 de diciembre de 1569 en que contrata su policromía con Gaspar de Hoyos y Gaspar de Palencia, conocido el primero de Becerra y residente en Valladolid donde por aquel tiempo tenía su sede la Corte .

La escritura se redactó en Astorga siendo Notario Francisco de Abajo de 1570 a 1575 realizaron, conjuntamente primero y sucesivamente después, su labor, a la muerte de Gaspar de Hoyos, después de la puntual tasación del trabajo realizado entre ambos. Dicha tasación se realiza el 16 de noviembre de 1573, a partir de la fecha , sólo trabajó Gaspar de Palencia. El plazo inicial era de tres años y el precio de 4500 ducados. Las tasaciones de ambos artistas, sumadas, dan la cifra de 10.120 ducados.

Si sus tallas, ya por si mismas, resultan admirables, su rica y variada policromía las ennoblece aún más si cabe, dotándolas de un vigor y expresividad que las hace ser, sin duda, la obra de mayor vuelo de Gaspar Becerra, a la vez que la convierte con su aportación personal en el <<manifiesto del nuevo estilo >>, de nuestro Renacimiento español.

Asombra a doctos y profanos por la proporción y armonía lograda mediante la simbiosis de las tres arte: la arquitectura, la escultura y la pintura.

Es, sin duda, la obra sin par del Renacimiento en Castilla, enmarcada en el más puro romanismo que se complementa con una policromía no menos digna que la de sus tallas, para lo cual se batieron 135.905 panes de oro fino, también llamado de buena ley, y que una vez finalizada tan magna obra fue tasada en 10.120 ducados..

Las calidades escultóricas se apoyan y potencian en un excelente trabajo de policromado de los dos Gaspares. En las encarnaciones al óleo de pulimento se realizan diferenciando bien los tonos de los niños, mujeres, hombres y ancianos con innumerables y finos matices, en sus ropajes, hay un verdadero alarde de primores: motivos vegetales o follamen, pájaros , niños, grutescos y algún que otro motivo de carácter geométrico.

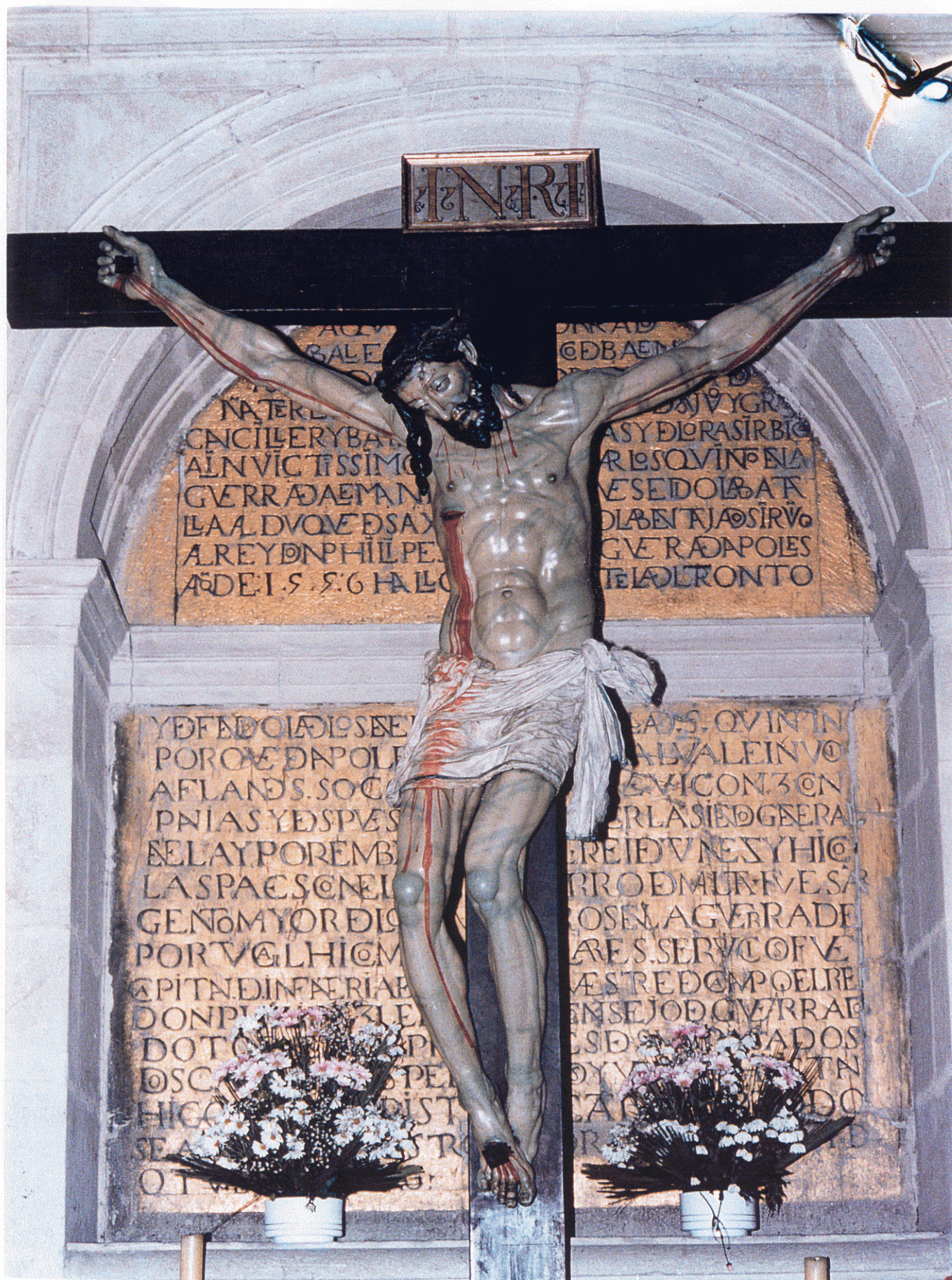
En realidad, Becerra nos presenta una síntesis de las tres artes, además una escultura puesta al servicio de la fe, impregnada de una constante búsqueda de perfección anatómica mezclada con cierto ensueño miguelangelesco.

El derroche de primor y buen gusto con que fue llevada a cabo encontró el soporte ideal en las miguelangelescas tallas de Becerra, que,

siguiendo un criterio de visualidad, se pone un particular esmero en la predela y el primer cuerpo, más próximos al espectador. Aun hoy conservan la original frescura y el vivo destello de sus encarnaciones realizadas mediante la técnica del < pulimento > .

La predela está constituida por cuatro tallas en altorrelieve, de potentes musculaturas y pesados ropajes. Son figuras femeninas que representan las alegorías de la Fe, la Religión, la Vigilancia y la Caridad. Sus ropajes están sembrados de las más finas labores realizadas a punta de pincel.

La Fe se encuentra mutilada por un repinte de la posible incomprensión de algún Prelado que a sus ojos consideró indecorosa la hermosura de su desnudez..



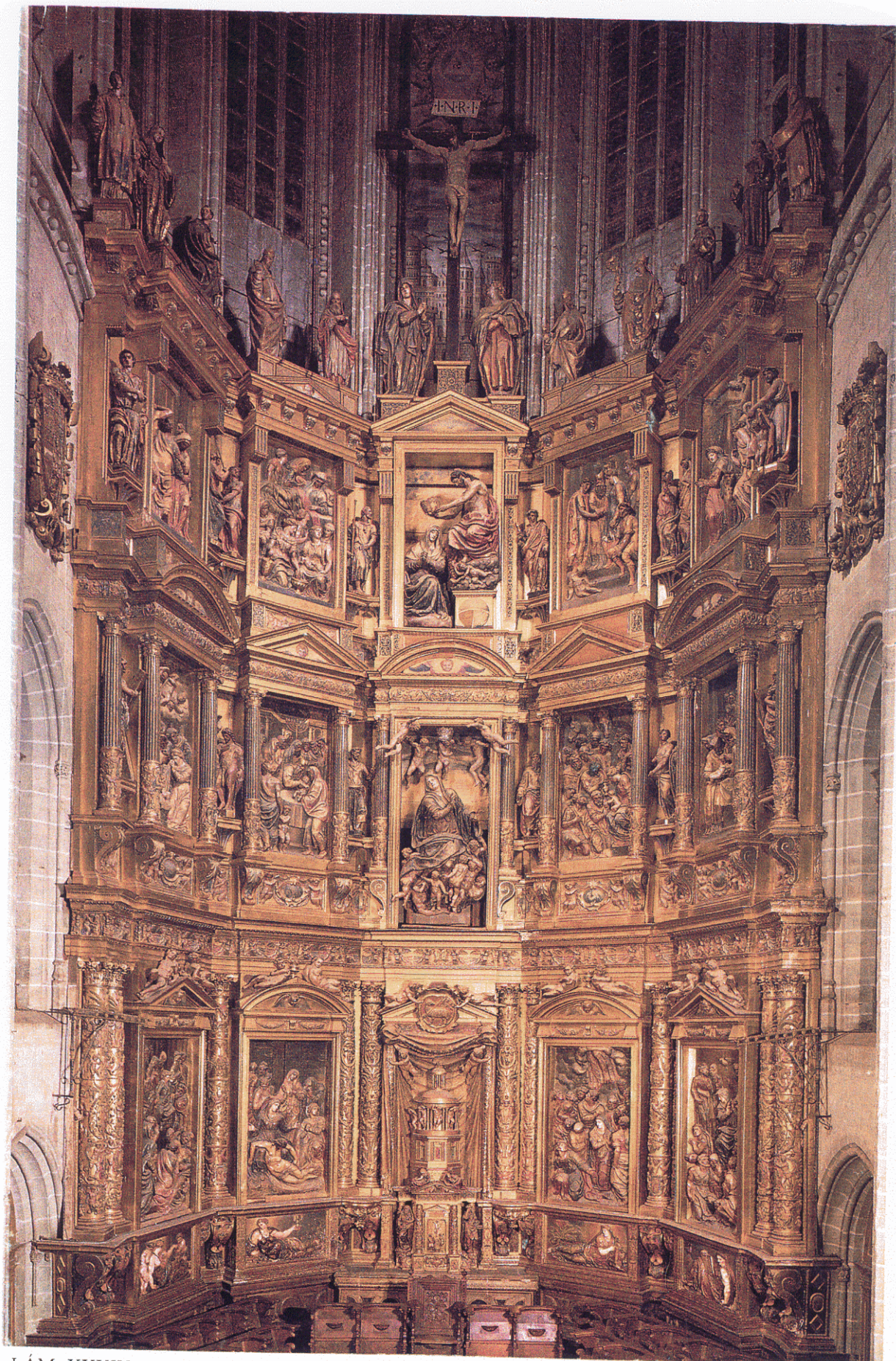
LÁM. XXXI.- Cristo de las Injurias. Atribuido a Gaspar Becerra. Catedral de Zamora. Foto del autor.



LÁM. XXXII.- Santo Toribio, por Gaspar Becerra. Museo Diocesano y Catedralicio de Astorga (León). Foto del autor.



LÁM. XXXIII.- Gaspar Becerra. Detalle del retablo mayor de la catedral de Astorga (León). Foto del autor.



LÁM. XXXIV.- Gaspar Becerra 1..558. Retablo mayor de la catedral de Astorga (León). Foto del autor.



LÁM. XXXV.- Detalle de la Religión, por Gaspar Becerra. Banco del retablo mayor de la catedral de Astorga (León). Foto del autor.



LÁM. XXXVI.- La Piedad, por Gaspar Becerra. Retablo mayor de la catedral de Astorga (León). Foto del autor.



Nuestra Señora de las Angustias, por Juan de Juni

5.5. JUAN DE JUNI

5.5.1. SUS ORÍGENES

Juan de Juni aunque francés, fue acogido por España como tantos otros en el cenit de su grandeza. Él más que ninguno de los artistas venidos a Castilla en plena efervescencia de lo que fue nuestro imperio; supo identificarse con el sentir del pueblo español, y más concretamente con el de Castilla.

Aunque su origen era francés, no existe la menor duda que su formación fue puramente italiana, por el conocimiento que posee de las formas clásicas. Desarrolló una intensa y fructífera actividad por tierras de Castilla antes de establecerse definitivamente en la ciudad del Pisuerga, que debió ser hacia el año 1.540, en la que por aquel entonces debía ser feudo de nuestro insigne castellano Alonso Berruguete. En

Valladolid puso en marcha un gran taller del que salió lo más significativo de su producción, a la vez que sirvió de formación a otros escultores.

5.5.2. CARACTERÍSTICAS

Frente a la ingenuidad del castellano Alonso Berruguete, se opone el estudio meditado del francés Juan de Juni; hombre enamorado de lo grandioso, de lo gigantesco, crea y da forma a sus personajes de rostros anchos, que aún surcados por las arrugas del tiempo sabe dotarlos de recia hermosura. Plantas corpulentas de sosegados movimientos poseídos por una angustia interior que parece consumirlos. (Lám. XXXVII.)

Su extraordinario dinamismo de la técnica le condujo a un desenfrenado barroquismo; supo como nadie adentrarse y acostumbrar la sensibilidad castellana a esa expresión dramática y a la vez serena mediante una gesticulación excesiva, acompañada de una abundante y arrebatada agitación en sus ropajes. Encontró en la policromía el complemento perfecto a tanta expresividad acentuada por el color de sus opulentos estofados que armonizan con el reverberar de los oros.

Cuando las llamadas águilas del Renacimiento; Ordoñez, Siloe y Berruguete ya habían levantado el vuelo, Juan de Juni se encuentra trabajando en León. Más tarde, hacia 1.537, se traslada a Medina de Rioseco para trabajar en los barro cocidos de la iglesia de San Francisco, encargo que realizara el Almirante de Castilla, donde el patetismo de su San Jerónimo ya preludia un concepto trágico de un barroco que se aproxima.

5.5.3. LO IMPORTANTE DE SU OBRA (Medina de Rioseco 1.557)

Asiento de numerosos mercaderes, que requerían para sus tratos la presencia de un agente de cambio, al igual que en Medina del Campo,

estos agentes cambistas o banqueros acumularon grandes riquezas, así fue como se pudieron permitir la condición de nobles y la creación de suntuosos edificios que sirvieran para su morada al final de sus vidas.

En esta ciudad de recio abolengo mercatíl floreció Alvaro de Benavente que mandó construir para su enterramiento y el de su familia una bellísima capilla en la iglesia de Santa María, y que según consta en su testamento, "viendo inconclusa su magna obra, ordenó a sus testamentarios la construcción de un retablo, para el cual dejó ordenado destinaran cuatrocientos ducados. El contrato para ejecutar el retablo se firmó en Valladolid el 1 de junio de 1.557". (13)

En este retablo, la huella de Juni se hace bien patente; dicha huella se caracteriza por tallas de movimientos delicados y escaso relieve en los tableros de ambos lados, como si de alguna forma quisiera realzar con más ímpetu el abrazo de San Joaquín y Santa Ana, dando a entender así, que de este abrazo nacería el fruto llamado María. (Lám. XXXVIII.)

Las columnas del primer cuerpo son de orden jónico, y las del segundo de orden corintio, en el centro de la parte superior, una bellísima Inmaculada de ascendente movimiento helicoidal, todo ello en medio de una lujuriosa decoración de Jerónimo del Corral

5.5.4. ENTIERRO DE CRISTO (Hacia 1.541)

Perteneciente a la capilla del obispo de Mondoñedo, del Monasterio de San Francisco Valladolid. Se puede decir que es la obra que acredita a Juan de Juni una vez asentado definitivamente en la ciudad del Pisuerga. Este hombre, aunque franciscano, no supo resistir la tentación y mandó labrar para si una espléndida capilla funeraria que le sirviera de enterramiento.

Cinco años tardó en concluir el que posiblemente sea uno de los mejores conjuntos escultóricos que salieran de sus gubias. Bosarte lo

describe de la siguiente forma: "contaba con dos cuerpos y cuatro columnas en cada uno. El entierro ocupaba el hueco central del cuerpo inferior. En los intercolumnios, se encontraban dos soldados pretorianos; eran de yeso, y dentro del nicho central que contenía el Entierro se figuraban dos ventanas por donde asomaban las cabezas de los dos soldados que vigilaban la escena." (14)

Este estudio de situación nos anticipa de alguna manera el retablo del entierro de la catedral de Segovia, donde también, hay dos soldados en los intercolumnios, con la diferencia de su vestimenta judía.

Este conjunto está constituido por siete figuras: Cristo Yacente, la Virgen, San Juan, María Magdalena, María Salomé, José de Arimatea y Nicodemo, (al que algunos consideran como el que podría ser su autorretrato); todos dispuestos de forma simétrica a ambos lados del eje vertical, en una correspondencia de actitudes y gestos muy característicos del Renacimiento. (Lám. XXXIX.)

El conjunto es de una evidente calidad y alarde técnicos; Juni nos presenta una escena de un realismo sobrecogedor, por la apariencia cadavérica de un ser que yace sin vida, en él, puede apreciarse el calor de un cuerpo que aún no ha adquirido el rigor mortis, en el que el policromador supo resaltar con precisión y maestría los impactos sanguinolentos; de tal forma, que, pueden apreciarse el orden en el tiempo en que fueron producidos. (Lám. XL.)

La Virgen se encuentra acompañada por San Juan en pleno trance de querer abrazar a su amado hijo, queriendo detenerla. Su rostro refleja toda la amargura y sufrimiento que una madre es capaz de soportar, pero al mismo tiempo sus ojos dejan escapar lágrimas de desconsuelo.

Bellísima policromía de extraordinarios estofados donde se dan cita todas las técnicas. Todo un alarde técnico de variantes esquisiteces

realizadas con todo primor, donde destacan los rostros de José de Arimatea y el de Nicodemo. (Lám. XLI y LXI.)

5.5.5. RETABLO MAYOR DE LA ANTIGUA (Hacia 1.545)

El contrato se firma el 12 de febrero de 1.545, sin duda, una de las más bellas composiciones retablisticas que realizara Juan de Juni. Pertenece al periodo que padriamos llamar central o intermedio, su fueza y sentimiento dramático no ha decae, sino que se dulcifica. Los innumerables retrasos a que fue sometida esta obra no hicieron que menguara su calidad, sino que por el contrario, hizo que la calidad y la armonía fueran sublimadas, su talento y genialidad dotaron esta obra de formas y actitudes más perfectas, supo estar por encima de las rencillas con Giralte, que mas que ofendido, fue cabeza de turco del pintor Antonio Vázquez.

Su arquitectura es de pino de Soria, mientras que la imaginería es de nogal; cuenta con veinte figuras de bulto redondo y dieciocho relieves de extraordinaria talla y estudiado equilibrio, cada uno de los componentes mantiene un gesto que enlaza con las líneas generales del conjunto. No así su arquitectura que resulta un tanto arcaizante. Como en ocasiones precedente, Juni contrata la policromía a un mismo tiempo, siendo llevada a cabo por expertos oficiales bajo su dirección. "De extraordinaria talla y estudiado equilibrio, cada uno de los componentes mantiene un gesto que enlaza con la línea general del conjunto. No así su arquitectura que resulta un tanto arcaizante." (15)

Está constituido por banco o predela, dos cuerpos y un ático. La traza arquitectónica, como ya hemos mencionado anteriormente, no guarda la claridad del romano, sino más bien, podríamos decir que es anticlásica. Las escenas que lo componen están ordenadas de abajo hacia arriba y de izquierda a derecha. El banco posee dos bajorrelieves, la oración del huerto y la última cena, separadas por ménsulas que decoran

sonrientes cabezas de querubines. Estos relieves, responden al estilo cuatrocentista italiano; en la última cena las figuras se arremolinan entorno a la figura de Cristo, sin guardar perspectiva aparente.

El primer cuerpo esta formado por una hornacina central que invade gran parte del cuerpo superior, en su interior se halla la Inmaculada (imagen titular a quien la iglesia estaba consagrada) labrada en tamaño muy superior al resto de las demás tallas. Aquí Juni nos presenta una Virgen coronada y de movimiento ascendente; tiene un libro abierto en la mano izquierda, mientras que en la otra, sostiene entre sus delicados dedos una vara de azucenas, descansando sobre una media luna que rodea una gran serpiente. Su rostro redondeado y juvenil de largos cabellos que serpentean sobre sus hombros y una vestimenta densa y agitada de copiosos pliegues que preludian ya un espíritu barroco.

Existen cuatro hornacinas de menor tamaño que flanquean ocho columnas corintias, dentro de las cuales, se encuentran las figuras de San Andrés, San José, San Joaquín y San Antolín de marcados contrapostos que sobresalen de los huecos destinados a ellas. En los dos extremos se alzan dos altorrelieves verticales en los que se hallan representados: en uno, el abrazo de San Joaquín y Santa Ana con la característica formula juniana en un fondo de arcos de medio punto; en el otro, el nacimiento de la Virgen, a los extremos izquierdo y derecho, también en alto relieve San Antonio y San Bernardino en medio de abundante decoración.

En el centro del segundo cuerpo, menos importante, Juni representa en la parte central y en hornacina, a Santa Ana enseñando a leer a la Virgen, a ambos lados, otras dos hornacinas que contienen: una a Santa Lucía adornada por cuatro relieves en los ángulos superiores e inferiores, la Presentación de la Virgen, la Anunciación, la Circuncisión y la Epifanía, y en la otra, otros cuatro relieves situados de igual forma que los anteriores; la Presentación del Niño, la huida a Egipto, la

Visitación y la Adoración de los Pastores, dos originalísimos grutescos (sátiro en forma de grutesco) rematan los extremos del segundo cuerpo.

La hornacina donde se encuentra Santa Ana se apoya sobre la Bóveda de la inferior. Hermoso remate en forma de venera, que como bien dice Martín González "sólo pudo soñar", Santa Ana sostiene un libro en el que lee la Virgen, mientras que con la otra, sostiene una especie de fruto.

El ático se encuentra coronado por un calvario que armoniza con dos altorrelieves rematados por dos cornisas en forma de arco carpanel. Uno la Dormición de la Virgen, el otro, la Ascensión. Cuatro profetas custodian un gran Calvario coronado por el padre eterno en actitud majestuosa.

Sobre una altísima cruz se halla el crucificado, custodiado por los profetas ya mencionados, a los pies de la cruz se halla la Virgen, San Juan y la Magdalena. Patética escena conmovedora de convulsivo movimiento; la Virgen se ha desmayado, San Juan acude en su ayuda, mientras que María Magdalena llora de forma desconsolada.

La policromía del conjunto está ejecutada conforme a sus requerimientos. Se distingue por el reverberar de los oros que hacen el lugar sea menos lúgubre. Las carnaciones realizadas en mate con esmeradas labores de grutescos; en las vestiduras parece como si Juni hubiera dado rienda suelta a su fantasía.

Dos bellísimas piezas de su producción, ya tardías, son el Entierro de la catedral de Segovia y la virgen de las Angustias, de la iglesia vallisoletana de su mismo nombre, en ellas, parece concentrarse toda la sabiduría y madurez de que un artista es capaz.

El Santo Entierro de la catedral de Segovia realizado en altorrelieve hacia 1.571, Juni nos muestra un gran cambio evolutivo de

su arte; tiende a la concentración del grupo compuesto por siete figuras que se arremolinan en torno al yacente, de rostro y factura casi miguelangelesco, cuya policromía denota el color recio y tostado de la vieja Castilla. El poco espacio parece comprimir a los dos soldados, de expresión un tanto ebria y grotesca. (Lám.XLIII.)

De este mismo período es la virgen de las Angustias, cuyo patetismo será preludio de toda una tradición imaginera procesional en Castilla.

Pieza de valor universal digna de un Miguel Angel. En esta talla Juni prodigó toda la hermosura, dolor y serenidad condensada en la carnosidad pulimentada de su rostro, casi lacontesco, tallada y policromada en su totalidad; única pieza que realizara para ser procesionada (Lám. XLIV.)

5.5.6. LA POLICROMÍA

Por las características que presenta su obra ésta, casi siempre, debió realizarse bajo su propia dirección en sus propios talleres. Celoso de la calidad, cuando no fue posible, contrato buenos pintores que llevaran a cabo la labor tan delicada de la policromía.

5.5.7. LA TEMÁTICA

Debemos aceptar si somos realistas que en este tiempo era algo inherente al propio artista, ya que la clientela era la que verdaderamente imponía sus criterios y preferencias. Estos casi siempre, de carácter religioso, santos y motivos pasionales con todo un amplio reparto de personajes.

5.5.8. LA VESTIMENTA

Nadie como él supo tallar con tanto esmero las más bellas vestimentas en sus personajes representados, tanto históricos como de su propio tiempo; la gran variedad denota una preocupación constante por

no repetirse, colocándole a cada uno lo que le corresponde, y que en ocasiones retrotrae a sus personajes del tiempo en que vivieron. De ahí ese afán de distinción de fisonomías judías y romanas; el judío de nariz puntiaguda y aguileña, vestimenta y ornamentos orientales donde no falta el gorro frigio, tan característico de la etnia judía. Para los romanos Juni prefirió la de carácter militar, en ambas hay una clara obsesión por la suntuosidad de la indumentaria.

Su imaginación inquieta y creadora dotó a sus esculturas de un sello personal e inconfundible, siempre acompañado de un virtuosismo técnico. Todo un arrebatado caudal que huye de la repetición.

5.5.9. LA EXPRESIVIDAD Y EL MOVIMIENTO

De ojos visionarios, desorbitados, impregnados por el pavor que produce el sufrimiento, manos crispadas en ademanes que hablan por sí mismos, a la vez que ofrecen un amplio y cuidado estudio, "parlantes, expresivas, son un trozo de alma que las anima, que atormenta sus figuras. El tipo humano por excelencia es hercúleo; podríamos decir que se recrea en el esplendor de la carne y musculatura desbordante." (16)

Nadie ha sido capaz de lograr la muerte en el mismo momento que se produce como Juan de Juni, que apoyado en el color, en sus cristos yacentes puede verse lo mortecino en el propio calor de sus cuerpos que denotan la ya ausencia de la vida.

En sus cuerpos apenas si recurre al clásico contraposto que los equilibre, sino que reposan en su propio movimiento, de esta forma, logra una estética llena de dinamismo y profunda solemnidad que recorre sus cuerpos de posturas incómodas, propias de un movimiento en actividad. Camón Aznar lo define así: "es el interprete más grave, solemne y pleno del dolor humano. En su escultura hay mucho de sufrimiento humano que parece experimentar los más atroces sufrimientos, ejecutados con una

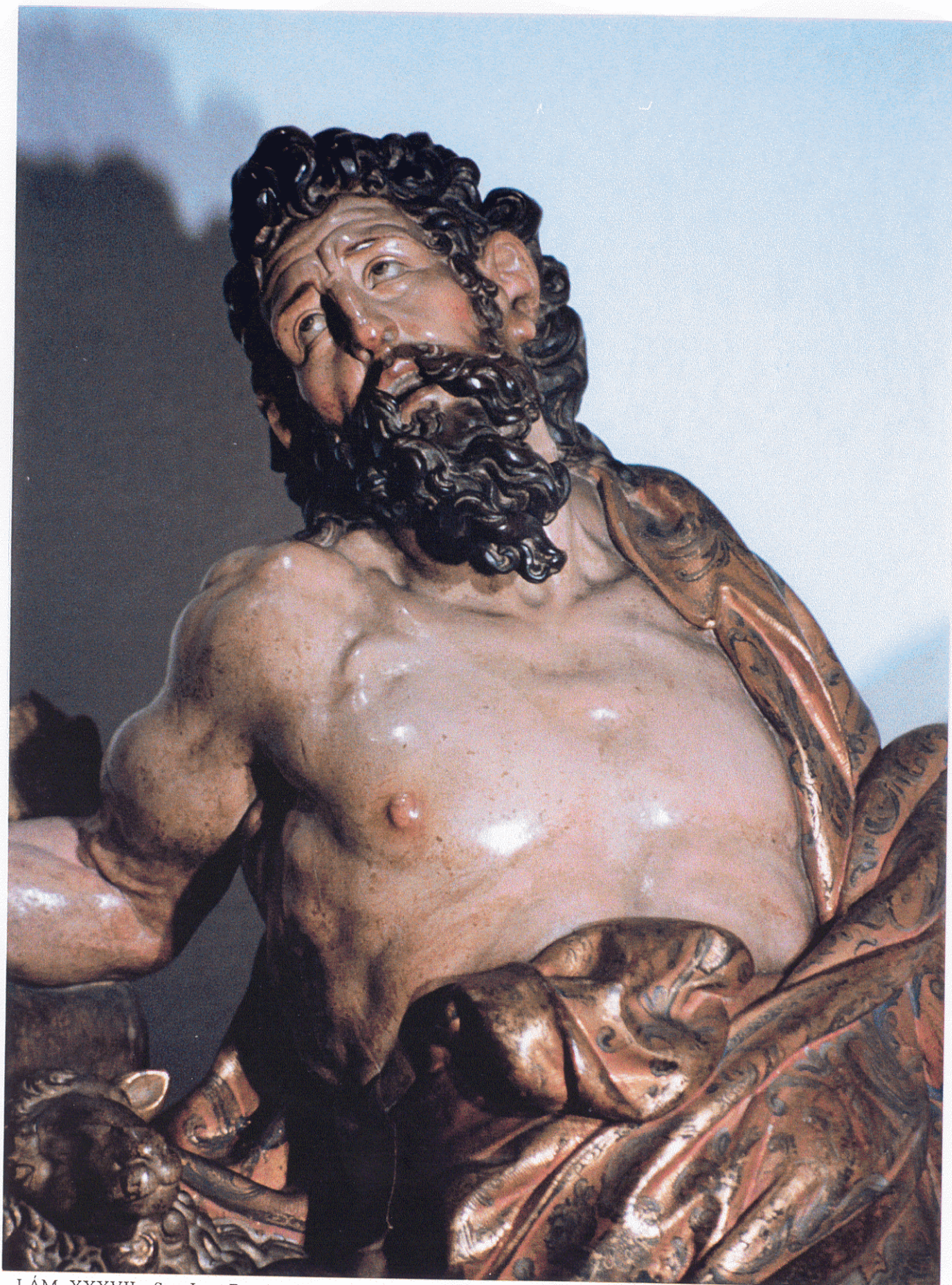
sabia conjugación de cuerpo y espíritu." (17)

También lo define con extraordinario acierto J. J. Martín González: "ellos sufren por y para algo. Es la aportación de la mentalidad católica donde todo es percibido con la angustia del alma, esa depuración del espíritu en la propia hoguera de su ser." (18)

Un 19 de abril de 1.577, la muerte llamó a su puerta para no marcharse de vacío. Su entierro fue realizado por la cofradía de la Quinta Angustia, la misma para la cual hiciera la fantástica imagen. Sus restos reposan el Monasterio de Santa Catalina

Una figura tan relevante como la suya no pudo pasar inadvertida entre sus contemporáneos, perdurando su influjo por muchos años en Castilla.





LÁM. XXXVII.- San Juan Bautista, por Juan de Juni. Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Foto del autor.



LÁM. XXXVIII.- El Abrazo de San Joaquín y Santa Ana, por Juan de Juni. Capilla de los Benaventes. Iglesia De Santa María. Medina de Rioseco. (Valladolid). Foto del autor.



LÁM. XXXIX.- Santo Entierro, por Juan de Juni. Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Foto del autor.



LÁM. XL.- Detalle de Cristo, por Juan de Juni. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Foto del autor.



LÁM. XLI.- Detalle del Santo Entierro, por Juan de Juni. Museo Nacional de Escultura. Valladolid.- Foto del autor.



LÁM. XLII.- Detalle del Santo Entierro, por Juan de Juni. Museo Nacional de Escultura. Valladolid.- Foto del autor.



LÁM. XLIII.- Santo Entierro, por Juan de Juni. Catedral de Segovia. Foto del autor.



Nuestra Señora de las Angustias, (Juan de Juni hacia 1.561). Iglesia de las Angustias. Valladolid.

LÁM.- XLIV.

5.6. LOS HERMANOS DEL CORRAL

5.6.1. CAPILLA DE LOS BENAVENTE

“Mandada construir por D. Alvaro de Benavente para la que sería su última morada; fue contratada por el propio Alvaro en el año 1.543 con Juan del Corral arquitecto.” (19)

Jamás la plástica de la escultura, ha utilizado una imaginación tan volcánica como la de los hermanos Corral de Villalpando; de un exuberante abigarramiento de formas que se hace extensivo a muros y bóvedas cubriendo todo espacio visible.

Su clasicismo puede llevar a pensar en una formación italiana por el sentido romano de sus composiciones, así como los temas que emplea; niños de aire donatelesco, grandes figuras en nichos, cartelas, cintas y abundancia de grutesco, cariátides y telamones en alto relieve, característica esta que predomina en sus composiciones, que se alternan con vaporosas nubes de extraños rizados, que se entremezclan con arquitecturas que abarrocan aún más los conjuntos ornamentales.

Parece como si tales composiciones hubieran sido pensadas para un material tan poco noble, pero dócil a la gubia y al torno. De esta materia tan dócil, y a la vez tan humilde, Jerónimo fue capaz de crear las gimnásticas composiciones donde resulta difícil detener la mirada. Todo es un torbellino de figuras que se arremolinan entre sí, en una caótica danza que parece surgida de una sinfonía presidida por el espíritu miguelangelesco, donde el capricho se transforma en una apoteosis formada por legiones de serafines, que no tienen rival en todo el Renacimiento. (Lám. XLV.)

También se encuentran representadas historias bíblicas en dos mundos bien diferenciados: un mundo divino y celeste, y otro, tenebroso e infernal, ambos en una arrebatada síntesis de forma y color.

Recrea de forma magnífica la historia de nuestros primeros padres, Adán y Eva; en el centro la Creación, a su derecha el Pecado Original, al otro extremo la expulsión del paraíso, aquí Adán y Eva se ven privados de la presencia de Dios encontrándose de frente con la muerte, esta les espera sentada tañendo una guitarra. Por otro lado, Jerónimo nos presenta el júbilo del triunfo de la muerte; es una bella alegoría dispuesta de un modo original. (Lám.XLVI. y XLVII.)

5.6.2. LA POLICROMÍA

Fue llevada a cabo por dos pintores del Renacimiento Castellano, ambos avecindados en Toro. “El contrato para pintar, dorar y estofar se realiza con el propio Alvaro de Benavente el 21 de junio de 1. 551, y que según consta, debía realizarse con oro de buena ley, bruñido y acompañado de finos colores, revistiendo todos los muros de la capilla”. (20).

Los trabajos comienzan en el mes de julio del mismo año y terminaron en octubre de 1. 552. No cabe la menor duda que los pintores ya mencionados, forzosamente tuvieron que servirse de varios oficiales para concluir tan gigantesca obra, en un espacio de tiempo tan corto; siendo tasada por oficiales doctos y peritos en diecisietemil maravedies.

Desgraciadamente, causa tristeza el contemplar tanta belleza cubierta por el polvo y la desidia. De la fastuosa policromía apenas si quedan restos en su estado primitivo, debido a repintes posteriores además, de las inclemencias del tiempo, que también ha dejado su huella.

En sus carnaciones, aún se puede apreciar hoy el brillo del pulimento; y en sus ropajes todavía quedan restos de una finísima policromía, azules intensos, verdes y rojos transparentes entre grandes campos de oro bruñido.(Lám.XLVIII.)

Además de la capilla de los Benavente, la fiebre creadora de Jerónimo del Corral, quedó bien patente en otros lugares de Castilla; pero no faltaron detractores de la época que definieron tan insigne obra como impresión penosa que causa fatiga y confusión en el espíritu, como todo lo que se aparta del orden y la unidad. Sin embargo, Fernando Chueca Goitia lo define así: el arte de los Corral es como flor alegre del Páramo, frágil y a la vez efímera pero voluptuosa de fresca lozanía a la vez que cándida fragancia; de arabesco licencioso, de revestidura lujosa, realizado en una materia de la España humilde, intemporal y perpetua.

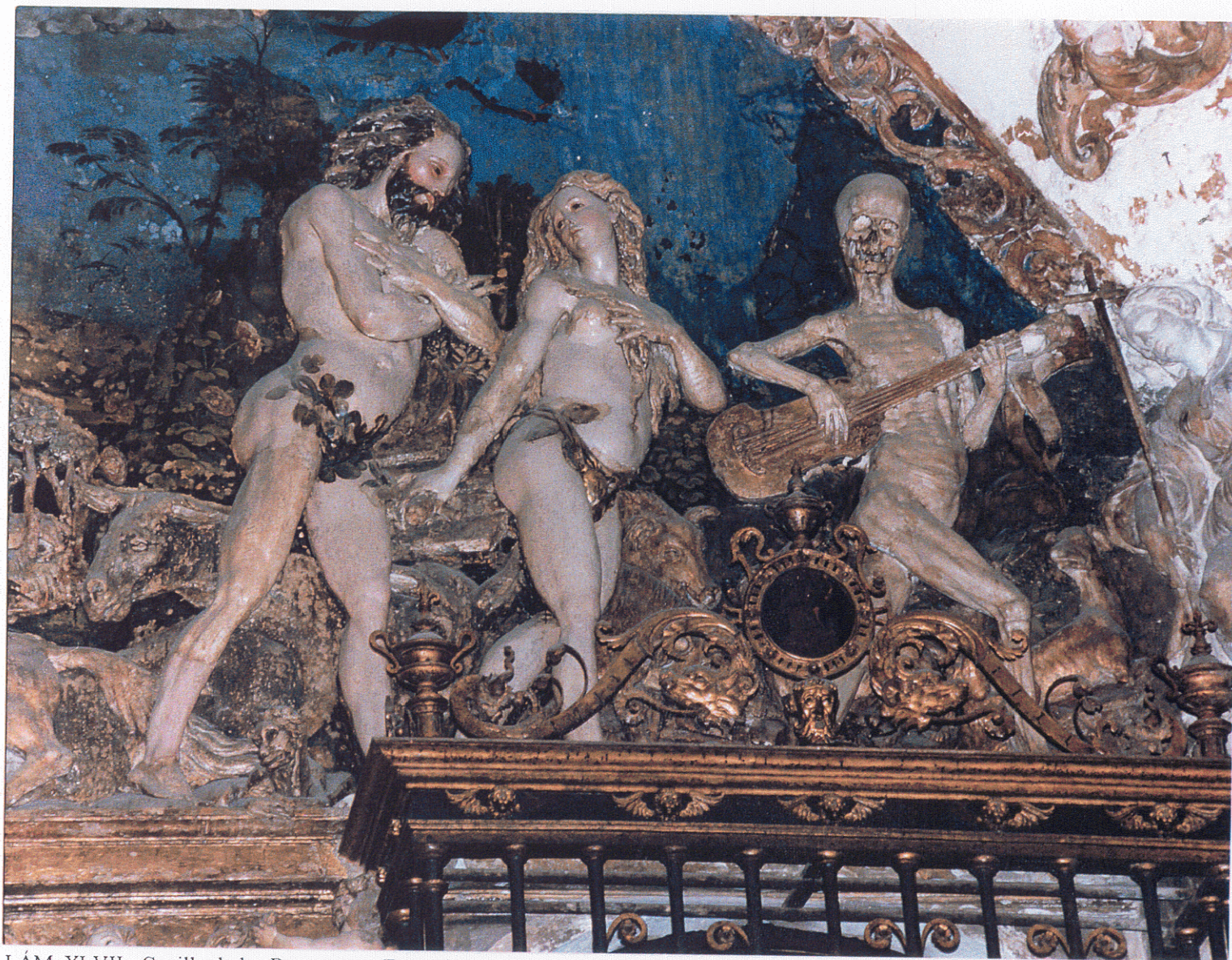
<Ars Hispaniae>. Arquitectura del siglo XVI. Volumen undécimo.



LÁM. XLV.- Capilla de los Benaventes, por los hermanos del Corral de Villalpando. En el centro retablo de Juan de Juni. Medina de Rioseco (valladolid). Foto del autor.



LÁM. XLVI.- Capilla de los Benaventos. Adán y Eva en el centro de la Creación, por los hermanos del Corral de Villalpando. Iglesia de Santa María. Medina de rioseco (Valladolid). Foto del autor.



LÁM. XLVII.- Capilla de los Benaventes. Expulsión del Paraíso, por los hermanos Corral de Villalpando. Iglesia de Santa María. Medina de Rioseco (Valladolid). Foto del autor.



LÁM. XLVIII.- Capilla de los Benaventes. Júbilo del Triunfo de la Muerte, por los hermanos Corral de villalpando. Iglesia de Santa María. Medina de Rioseco (Valladolid). Foto del autor.

5.7. ESTEBAN JORDÁN

5.7.1. RASGOS BIOGRÁFICOS

Si el primero fue Alonso Berruguete, y posteriormente el francés Juan de Juni los que llevaron a la escuela vallisoletana a conquistar las más altas cimas de la escultura castellana, también ellos fueron los que de alguna forma prepararon el camino para la llegada del manierismo de Gaspar Becerra.

Pero será Esteban Jordán el más dotado de entre un elenco de figuras del momento, junto a Ancheta y Arbulo para servir de puente entre el expresionismo de Berruguete, lo atemperado de Juni y el realismo de Gregorio Fernández.

Su formación en Italia es dudosa, lo más convincente, y casi seguro, es que su formación se llevara a cabo en los talleres castellanos. Casó con Felicia González, hermana de Inocencio Berruguete, sobrino de Alonso Berruguete y de la que enviuda; posteriormente contrae matrimonio con María Becerra, de la que también enviudaría sin tener descendencia. Por tercera vez contrae matrimonio con María de Zárate con ella tuvo una hija, por la que parece ser sintió verdadera devoción; enviuda una tercera vez y así permanece hasta el final de sus días.

Esteban Jordán es hoy una figura clave en la escultura de nuestro Renacimiento. Nadie como él interpretó y realzó aún más la figura de Becerra, supo lograr una plástica en la escultura más diáfana de formas y una clara reciedumbre.

5.7.2. CARACTERÍSTICAS

En su trayectoria artística debió ser etapa decisiva su colaboración con Becerra en el retablo astorgano, además de los lazos familiares es

hasta muy probable que, a la muerte de éste, Jordán se hiciera cargo de su taller.

De estilo adusto y declamatorio, en el que los personajes por él interpretados parecen estar entre ellos en un constante diálogo. En sus relieves sobresalen los planos muy destacados, formando verdaderas estampas escenográficas que parecen haber sido sacadas de la Escuela de Atenas de Rafael. (Lám. XLIX.)

La característica que predomina en la escultura de Jordán es la sencillez de su arquitectura, las figuras se prestan robustas y proporcionadas, llenas de sencillez y grandiosidad, a la vez que un perfecto estudio anatómico que deja traslucir donde el ropaje no ofrece cierta pesadez

5.7.3. LO MÁS SOBRESALIENTE DE SU OBRA

Conocida como su primera obra es el retablo de Santa Eulalia en la iglesia de su mismo nombre en Paredes de Nava (Palencia) y que, según documentos de la época, fue contratada por Inocencio Berruguete pero, según los referidos escritos, es Jordán quien la cobra entre los años 1.556 - 1.562, debiéndose únicamente a su gubia la Asunción. (21)

En 1.572 realiza un magnifico retablo calvario para la Iglesia de la Magdalena de Medina del Campo (Valladolid). Descuella entre las figuras la magnifica talla del Crucificado, por la expresión que supo plasmar en su rostro. Por estas mismas fechas se encuentra realizando el retablo de la Magdalena de Valladolid, pero donde queda bien patente su maestría y dominio de la gubia, es en el monumental conjunto de Santa María de Mediavilla de Medina de Rioseco (Valladolid) en 1.570. A este formidable conjunto le sigue en el año 1.590 el de Alaejos, (Láms. L. y LI.) en 1.567 los del Monasterio de los Jerónimos, también en Valladolid,

actuando como testigo en la firma del contrato Juan de Arce.

Realizó otro en Palazuelos por el que, según el contrato, cobró 825.000 maravedies; en este precio estaba incluida también su policromía (oro, colores, molduras y oficiales). (22)

En 1.593 es llamado por Felipe II para ofrecerle la talla del gran retablo de Monserrat, cuya traza era de Francisco de Mora. Desgraciadamente, de él no ha llegado hasta nosotros más que en noticias escritas; fue destruido en la guerra de la Independencia.

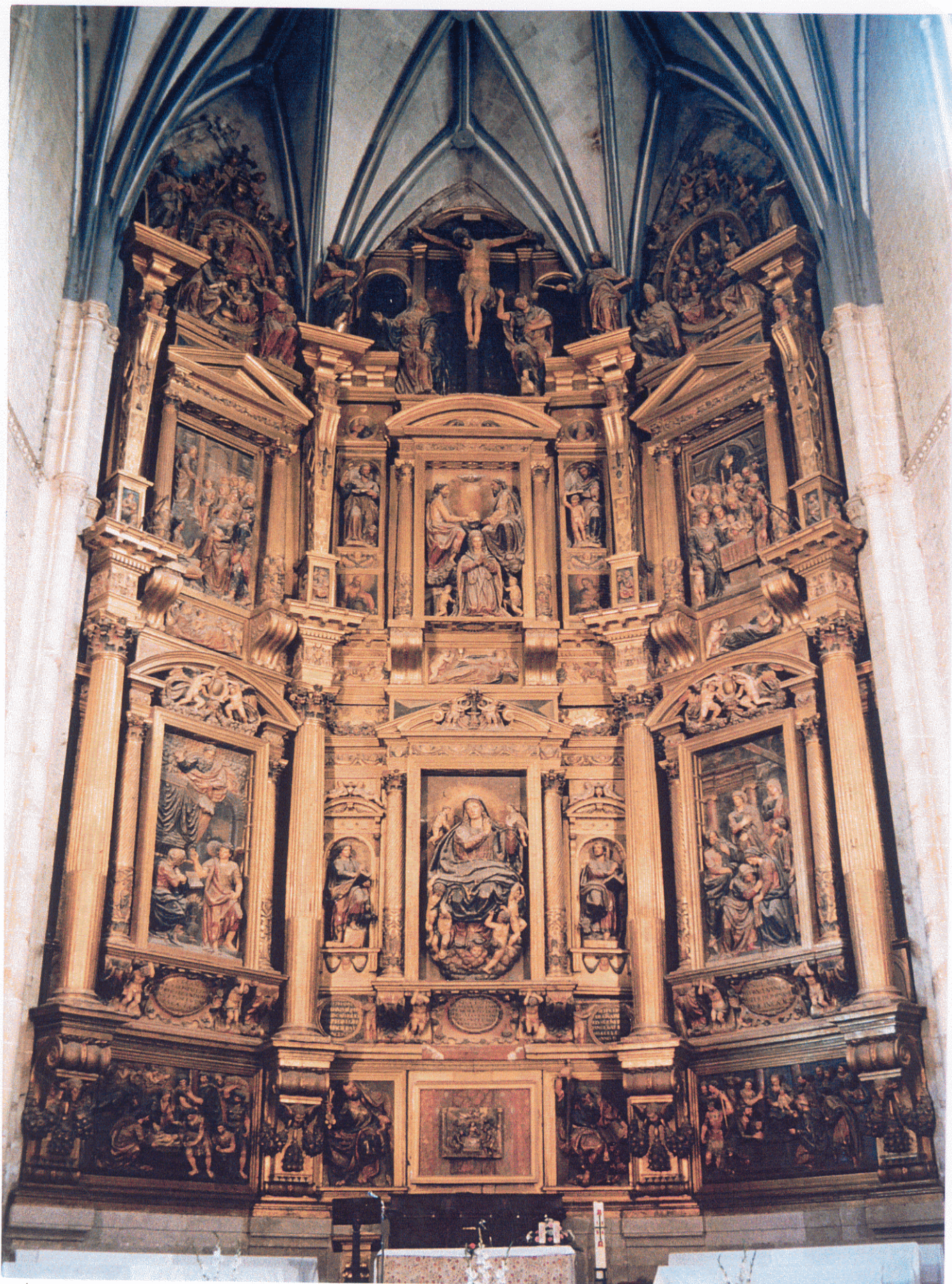
5.7.4. HOMBRE DE RECONOCIDO PRESTIGIO

Artista pródigo donde los hubiera y hombre completo, supo relacionarse con los mejores de su tiempo, siendo el principal protagonista de la escultura del último tercio del siglo XVI en Castilla, y, tanto es así, que su nombre aparece en numerosos documentos relacionados con juicios de valor; así lo atestigua el Greco, que solicita su presencia para tasar el ornamento que encerraba el Expolio, llevado a cabo el 20 de febrero de 1.587 junto con Sebastian Hernández y Diego de Aguilar, siendo valorada en 62.400 maravedies. El crédito del que gozaba fue motivo para ser llamado por Felipe II que le nombró escultor de cámara, adquiriendo de su trabajo una regular fortuna. La última obra que realizara en su dilatada y fructífera vida fue la estatua Yacente para cierta iglesia de León que deja inacabada, será su yerno, Pedro de Oña, quien la concluya.

"Hizo testamento el 12 de mayo de 1.586 ante el Procurador D. Pedro Gasca de la Vega y ordena que su cuerpo repose en su capilla de Valladolid. Fallece a los setenta y cinco años en una barriada de artistas llamada la Acera de Santi Spiritus, donde también terminaron sus días dos celebres artistas; Juan de Juni y Gregorio Fernández". (23)



LÁM. XLIX.- Adoración de los Pastores, por Esteban Jordán. Banco del retablo mayor de Santa María. Medina de Rioseco. (Valladolid). Foto del autor.



LÁM. L.- Retablo mayor de la iglesia de Santa María, por esteban Jordán. Medina de Rioseco (Valladolid). Foto del autor.



LÁM. LI.- Retablo mayor de la iglesia de Santa María. Alaejos (Valladolid). Foto del autor.

CAPÍTULO 6

EL BARROCO



Lám. LII.- Cabeza de San Pablo, por Juan Alonso Villabrille y Ron. Museo Nacional de escultura de Valladolid. Foto del autor

6.1. EL BARROCO

6.1.1. SITUACIÓN HISTÓRICA

Aunque breve, se hace necesario hacer una reflexión y situarnos en el tiempo en que acontecen los hechos de una determinada época, sólo así, además del soporte histórico y un poco de imaginación, podremos llegar a comprender las miserias y grandezas de la historia.

Desde el segundo tercio del siglo XVI, la economía española comienza a sufrir un deterioro económico, que se deja sentir con más fuerza en la corona de Castilla y posteriormente, casi a las puertas del siglo XVII, caería en una gran decadencia cuyos orígenes de deben a múltiples factores.

Que duda cabe, que el empobrecimiento de cualquier nación no

afecta a todos los estamentos de la sociedad por igual; de este empobrecimiento sólo salieron indemnes la realeza, la nobleza y el clero.

En momentos tan difíciles, el arte se convierte en el transmisor o intérprete al servicio de la religión, que, más que vivida, se convirtió en el refugio, último baluarte al cual, el más humilde de los mortales puede agarrarse. El nuevo estilo, encontró de esta forma su mejor aliado como cauce de expresión, hallando en el clero y la nobleza los mejores clientes e impulsores de nuestro arte.

6.1.2. EL NATURALISMO

Frente a la severidad clásica nace una nueva sensibilidad que inunda nuestra escultura, dotándola de un dinamismo que embarga su interior hasta convertirla en mística por su religiosidad. Es una escultura que prescinde de las reglas estrictas de perfección y unidad para evolucionar a formas menos concretas, pero sí más recargadas y ampulosas.

6.1.3. UN ARTE MISTICO

Mientras en otros países la plástica de la escultura se debilita, diluyéndose en finas formas y elegante gracia, en España, no sólo no se debilita, sino que se refuerza y engrandece, adquiriendo nuevas formas de expresión a la vez que produce un arte para las almas, donde lo externo y aparente apenas se basta a sí mismo para decirlo todo, sino que en su interior, habla y palpita lo espiritual.

El Barroco en España podríamos decir que se anticipa a otros países, caracterizándose por una producción superditada al tema religioso. Es un tiempo en que se conciben las composiciones de los grandes retablos, así como las estampas procesionales de nuestra peculiar Semana Santa, que junto a lo impresionante de su dramatismo realista, se

conjugan elementos emocionales muy propios del sentir religioso hispánico

6.1.4. LA GRANDIOSIDAD DEL RETABLO

El Retablo es sin duda, la creación más grandiosa que el arte religioso haya producido, en él, la escultura y la pintura se hacen rivales para crear un gran aparato escenográfico en una perfecta armonía. Sus trazas se conciben a modo de portadas gigantescas para albergar un maravilloso universo de forma y color, que alterna con el caudaloso y centelleante reverberar del oro bruñido. Son retablos concebidos e historiados para atraer la mirada, para impactar y conmover, a la vez que realza la importancia de la liturgia. (Lám. LIII. y LIV.)

6.1.5. UN REALISMO EXACERBADO

Con el nuevo rumbo la de la plástica, el desnudo no será un pretexto para dotar de gracia, lucimiento de formas y saber anatómico, sino que se reduce estrictamente a lo necesario: cuerpos sin vida llenos de verdad latente, mártires y ascetas entre pliegues que los hacen más honestos, dotados de una apariencia real, a la vez que de espléndida ejecución y belleza.

Pero también es verdad que las ideas y gustos, en la mayoría de las ocasiones, en nada tenían que ver con las del propio artista, pero no por eso nuestra escultura se debilitó, sino que se fortaleció hasta alcanzar el cénit de máximo esplendor a mediados del siglo XVII. A partir de esta fecha, la escultura entra en un declive del cual ya nunca se recuperará.

Nuestra escultura barroca es un fiel reflejo de la sociedad de su tiempo, refleja una expresión ardiente y viva, mezclada con la exaltación del fervor popular. Realizada en razón y función de unos ideales

religiosos; ideales que la elevaron hasta alcanzar lo sublime de la máxima expresión, para luego, y de forma paulatina, hacerla navegar hacia el ocaso hasta caer en el olvido.



LÁM. LIII.- Retablo mayor, por Juan de Pobes. Monasterio de las Huelgas (Burgos). Foto del autor.



LÁM. LIV.- Batea del retablo mayor, por Juan de Pobes. Monasterio de las Huelgas (Burgos). Foto del autor.



Ramón Barba, 1.842. Museo del Prado.- Foto del autor

6.2. GREGORIO FERNÁNDEZ

6.2.1. SEMBLANZA BIOGRÁFICA

El retrato que conservamos de él atribuido a su amigo Diego Valentín Díaz, nos presenta a un hombre de unos cincuenta años, más o menos; de pronunciados pómulos, nariz ancha, grandes orejas y una frente despejada. Escultor de recio estilo, hombre altivo de mirada severa y penetrante, conocedor de su valía, poseía un agrio carácter y una personalidad compulsiva.. Sus comienzos fueron los de aprendiz pasando por oficial hasta que al finalmente llega a adquirir el grado de maestría. (A diferencia de Andalucía, no hay en Castilla constancia de que los aspirantes fueran examinados por maestros que certificaran sus dotes y buen hacer).

Que duda cabe que si su origen era gallego, también debió de existir una primera etapa de formación gallega, de esta formación apenas

si existe noticia alguna avalada con cierto rigor histórico. Lo que si sabemos con toda seguridad es la existencia de dos focos importantes de producción artística, Santiago de Compostela y Orense, luego no es de extrañar que Gregorio Fernández fuera adiestrado en los quehaceres artísticos en uno de estos dos lugares, posiblemente en Orense que siempre estuvo más relacionado con los maestros de la escuela Vallisoletana, y no por que en realidad existan pruebas que corroboren esta tesis. En suma, lo que si es cierto y sin lugar a dudas, es que a Castilla vino con el oficio aprendido, y en cierto modo ya orientado hacia la ciudad de Valladolid. Tampoco está suficientemente claro si Fernández fue aprendiz con Francisco del Rincón o en realidad formó equipo de trabajo como oficial que aún siendo así, sigue perfeccionando su estilo influenciado de ciertos aires junianos.

En 1.515 adquiere las casas que en otro tiempo fueron de Juni, escultor por el que sentía una profunda admiración. Tuvo una hija llamada Damiana que casó tres veces, dos de las cuales con escultores que posteriormente trabajaron en el taller su suegro. También tuvo un hijo cuya vida fue breve. Su verdadero ayudante era su hermano Juan Alvarez. Su casa era refugio de desvalidos y hambrientos a quien parece ser socorría diariamente.

6.2.2. SU ESTILO

Supo aprovechar el influjo traído por Pompeyo Leoni, que por aquel entonces representaba el estilo oficial; la elegancia de Leoni impregnará su obra hasta el final de sus días, a la vez que con el paso del tiempo se hace acreedor de un estilo más personal; supo aunar los gustos de su clientela y sustentó su estilo en esta tendencia que le hizo diferente a los demás. La tendencia al virtuosismo de la técnica, el empaque y solemnidad, la elegancia de los Leoni, la expresividad de Juni y la huella

que en él dejara Francisco del Rincón, supo encontrar en todos ellos el complemento perfecto a su obra, resultando un tanto complejo de valorar en su justa medida.

6.2.3. LA MADUREZ DE SU ESTILO

A medida que la madurez se aproxima a su vida, el estilo de Fernández parece sufrir modificaciones que tienden hacia la dureza en el tratamiento de los ropajes "pliegues acartonados", quebraduras y angulosidades que le apartan del naturalismo de las facciones y actitudes de sus figuras que evocan de alguna manera un aire hispano flamenco, y a veces, las de un gótico agonizante carente de caída y blandura. A pesar de estos cambios, sus esculturas conservan la esbeltez y elegancia, siendo la etapa más productiva de toda su vida en la cual desarrolla un estilo de perfecta e idealizada belleza. (Lám. LV.)

Su policromía también se ve afectada por estos cambios, los colores son planos y carentes de matices, no existe en ellos esas sombras acentuadas que caracterizaron su etapa anterior, sino que las determina el propio volumen cada vez más distorsionado, profundo y dramático. (Lám. LVI.)

Su virtuosismo y dominio de la técnica no supieron resistirse al complemento de los postizos que no impidieron una buena factura de terminación en sus imágenes.

6.2.4. CARACTERÍSTICAS

Una característica en Fernández, inusual en este tiempo, fue la escasa fragmentación de su escultura mediante añadidos, sino que pies, brazos, manos y cabeza forman un todo, es decir, todo pertenece y sale de un mismo bloque de madera.

Otra preocupación en él fue la de dotar a sus imágenes de una

epidermis lo más real posible como le exigiera su clientela, y que después se encargaría el pintor de acentuar mediante la policromía, haciendo percibir la blandura de la carne. "Siente la piel; sabe dotarla de suavidad; da también emoción a la carne blanda y tersa, con la sensibilidad táctil de la materia; con la evocación de la mórbidez." (24)

Su técnica del releve tiene la particularidad de ser más figuras de bulto redondo adosadas sobre un plano, que, o bien carece de la técnica del relieve, o simplemente fue una manera de adosar la escultura sin tener en cuenta las leyes que rigen la técnica del relieve, que luego el policromador complementaría con paisajes sobre los fondos, como bien puede apreciarse en el Bautismo de Jesús. (Lám. LVII.)

6.2.5. SU ICONOGRAFÍA

Fue un gran creador de tipos iconográficos que dota con forma propia, algunos de sus modelos fueron copiados durante décadas, siendo su gran aportación el Cristo Yacente, que no siendo invención suya, supo dotarlos de un original impresionismo y una gran dosis de espiritualidad que propiciaron el sentimiento religioso cautivando a los fieles. (Lám. LVIII.)

6.2.6. LA POLICROMÍA

Gregorio Fernández, como tantos otros, no pintó personalmente sus esculturas, sino que esta labor fue encargada a pintores de prestigio que gozaban de su amistad y confianza; tal es el caso de Diego Valentín Díaz que fue amigo personal y policromó algunas de sus esculturas más significativas, como la Sagrada Familia de la iglesia de San Lorenzo de Valladolid. "También policromaron esculturas de Fernández los hermanos Francisco y Marcelo Martín, Jerónimo de Calabria, Miguel Guijuelmo, Pedro Fuertes y Estancio Gutiérrez entre otros." (25)

En el siglo XVII el pulimento en las encarnaciones ha decaído y

se realiza primero a pulimento para dar más consistencia y posteriormente rematarlas con la técnica mate. Si en realidad es el siglo en que se busca la apariencia real, nada mejor que la técnica mate para conseguirlo, se matiza cada músculo, tendones y venas, las cuencas de los ojos se sombrean en tonos violacios para semejar el sufrimiento; las heridas son trabajadas con tal primor que dan la apariencia de verdaderas y espectaculares haciendo correr la sangre a raudales; allí donde se quiere imitar magulladuras y hematomas el policromador representa la zona congestionada con tonos de color grisáceos y amoratados de forma delicada y el más fino detalle, en suma, se representa hasta la sangre cuagulada con distintas tonalidades y abultamientos con la piel rota. (Lám. LIX.)

Hasta 1.615, podemos apreciar en Fernández una policromía como si de cuadros se tratara, matiza cada rincón haciendo resaltar luces y sombras que producen un fuerte claroscuro; posteriormente a esta fecha los colores se tornan planos con escasos o nulos de matices.

En un principio sus esculturas no poseían ojos de cristal, pero con el tiempo las modas impusieron la técnica y Fernández no se resistió a su empleo. (Por la técnica empleada, es muy posible que salieran del taller con los ojos colocados). Los ropajes poco a poco se van tornando lisos con envés, eliminando los brocados de épocas anteriores. Sobre ellos se pintan labores amplias a punta de pincel que en algunas obras se hace resaltar mediante grandes cenefas de labores caprichosas que llegan hasta la pedrería contrahecha, sobre todo, en indumentarias femeninas; las túnicas de inmaculadas se cubren de ramilletes de flores a todo color. En los mantos pueden verse los encajes naturales, sin embargo, apenas si utiliza la tela encolada, cosa normal a comienzos de siglo XVII. (Lám.LX.)

6.2.7. LA VESTIMENTA

Al igual que Juan de Juni, Fernández utiliza dos tipos de vestimenta, la intemporal que constaba de túnica y manto, al igual que los hábitos de las distintas ordenes religiosas.

Dada la situación económica por la que atravesaba España, obligaron a los monarcas a dictar decretos que frenaran el despilfarro suntuoso y el gasto excesivo, afectando notablemente a la escultura castellana; así por ejemplo, quedaron prohibidos los materiales costosos como el hilo de oro y la pedrería en cualquier representación que no fuera real. Estos hechos hicieron que muchos ornamentos fueran imitados y no reales. Los mencionados decretos también afectaron a otras facetas de la vida social como las modas o la barba que sólo era permitida a sacerdotes y santos. Un real decreto del 11 de febrero de 1.623, elimina los cuellos de tipo gorguera, debiendo vestir prendas conforme a las normas establecidas, es decir, si lujos ni labores ornamentarles.

La indumentaria jugó un papel importante en la escultura de Gregorio Fernández, retrotrae a las personas en el tiempo, al igual que lo hiciera Juan de Juni anteriormente, viéndose menguada su representación y repertorio por las pragmáticas reales..

6.2.8. UN HOMBRE ORGANIZADO

Gregorio Fernández fue un hombre que aunque supo rodearse de buenos oficiales que repitieron fielmente sus fórmulas, su sello personal lo imprime su propia gubia al reservarse para sí, al igual que lo hicieran otros maestros las partes mas delicadas de la obra, tales como cabezas y manos. Su taller absorbió múltiples contratos de León, Madrid, País Vasco y Extremadura.

6.2.9. SU POPULARIDAD

Fernández sigue creando para las cofradías penitenciales

vallisoletanas el mismo paso que realizara su maestro Francisco del Rincón. Desde 1.612, crea una serie de personajes que componen las escenas de una larga serie. Sus imágenes en la calle constituyen todo un espectáculo cargado de sentimiento, emoción y patetismo.

Su obra fue estensísima, gozó de fama y prestigio; de él dijo el pintor Palomino un siglo después. "Antes de trabajar se postraba en profunda oración, guardaba ayuno, cumplía penitencia y mantenía el necesario diálogo con Dios para que le fuera dispensada su gracia." (26)

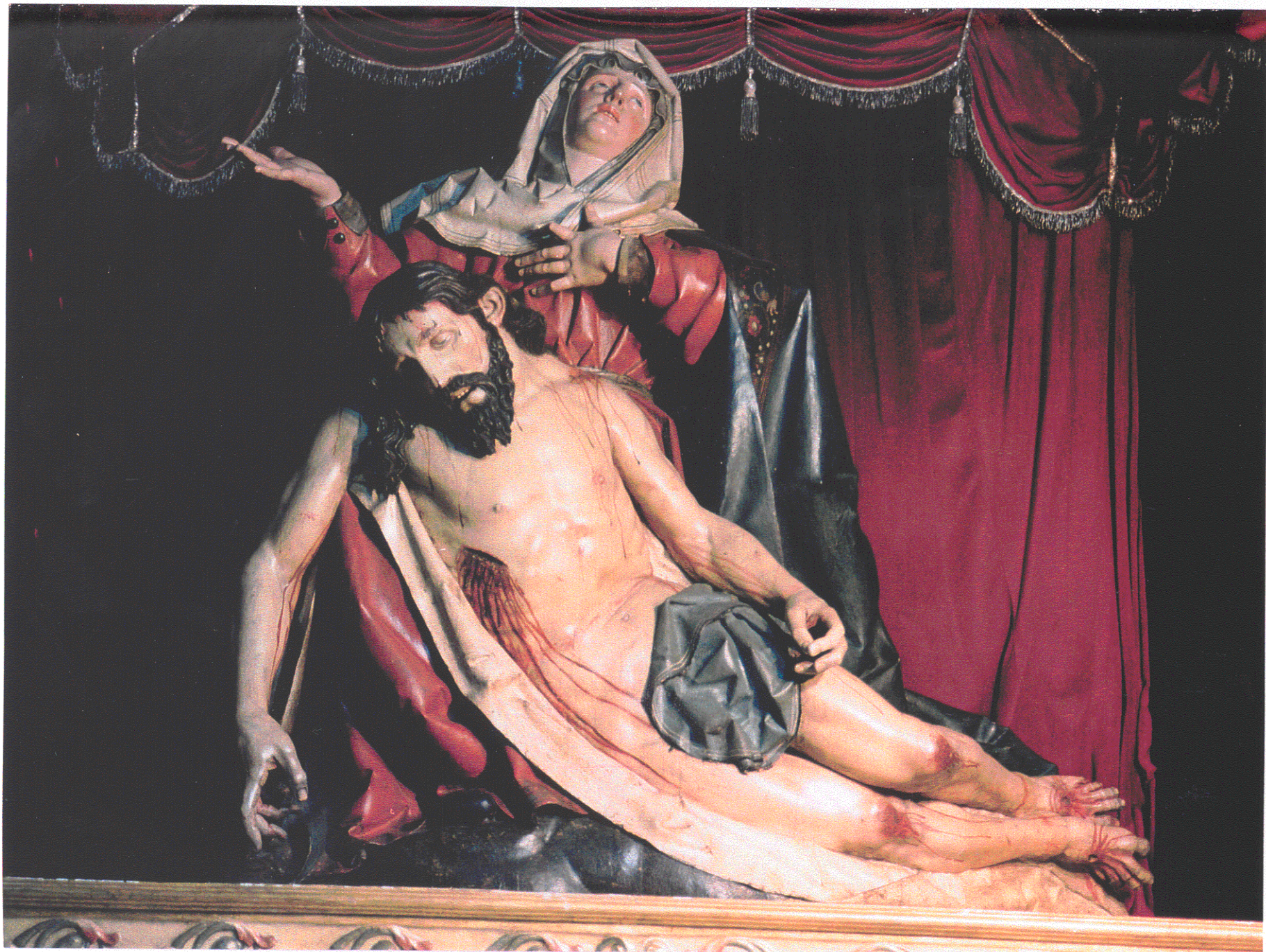
Entre sus admiradores estuvo Felipe IV que llegó a decir: "Es el mejor oficial que hoy se conoce en este reino, muerto este hombre no habrá de haber dinero con el que pagar lo que dejare hecho." (27)

6.2.10. SUS INMACULADAS

Realiza una serie de ellas de iguales características; vestiduras rígidas de pronunciados y severos pliegues que apenas si tienen relación con la movilidad del cuerpo. Sus rostros siempre juveniles con larguísimas cabelleras que caen sobre sus hombros.

6.2.11. SU ESCUELA

Fue muy amplia la dispersión de escultores que imitan a Fernández por toda España, pero donde se deja sentir con más fuerza su influencia es en el entorno castellano. Su influjo obligó a otros escultores a imitarle menguando de esta forma, las posibilidades propias.



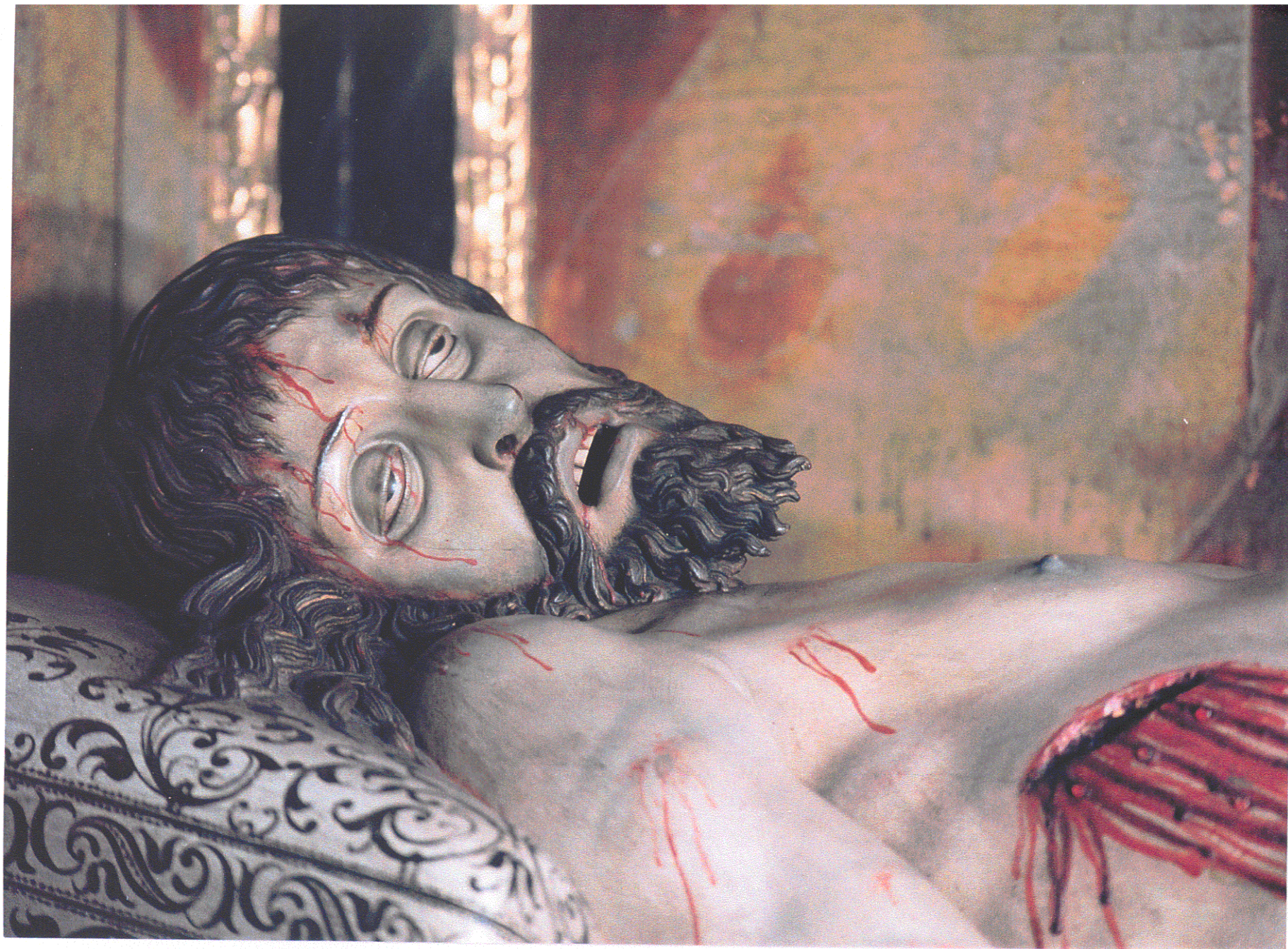
LÁM. LV.- Piedad por Gregorio Fernández. Iglesia Parroquial de San Martín. La Bañeza (León). Foto del autor.



LÁM. LVI.- Detalle de Piedad, por Gregorio Fernández. Iglesia Parroquial de San Martín. La Bañeza (León). Foto del autor.



LÁM. LVII.- Bautismo de Jesús, por Gregorio fernández. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Foto del autor.



LÁM. LVIII.- Cabeza de Cristo, por Gregorio Fernández. Catedral de Segovia. Foto del autor.



LÁM. LIX.- Cabeza de Cristo Yacente, por Gregorio Fernández. Convento de Santa Clara, Medina de Pomar (Burgos). Foto del autor.



LÁM. LX.- Inmaculada por Gregorio Fernández. Catedral de Astorga (León). Foto del autor.



Lám. LXL-Ecce Homo. Pedro de Mena, 1676-1685. Madres Concepcionistas. Zamora. Foto del autor.

6.3. PEDRO DE MENA EN CASTILLA

Si bajo la sombra de su padre es donde aprende el oficio, bajo la de Alonso Cano aprenderá técnicas y procedimientos más depurados, nuevos conceptos estéticos y modelos más formales, que hacen que su estilo se decante por el realismo y la expresividad del sentimiento.

En su escultura, se aprecian deseos de perfección formal, basada en la claridad y el orden, la armonía y hasta si cabe, un profundo afán de purismo plástico semejante a su maestro. En su búsqueda, persigue la forma pura y circunstancial del momento, tratando reiteradamente el tema de la Dolorosa, de la que hizo una especial variedad al tallarlas de medio

cuerpo, sin que la huella del tiempo, hiciera mella en su rostro dotándola de hermosura y juventud. (Lám. LXII.)

Escultor de un realismo sobrio, penetrado por un profundo sentimiento religioso; supo como nadie llenar sus imágenes de la vivencia mística del momento. Ese instante de dolor exaltado, de éxtasis o sentimiento contenido en su propio ensimismamiento, de belleza distante y una exquisita exactitud formalista de acentuados contrastes, de simetrías en sus volúmenes que ponen en juego un fuerte claroscuro.

6.3.1. SU APORTACIÓN A LA ESCUELA CASTELLANA

Su gran aportación a la escuela castellana fue el misticismo con que dotó sus imágenes y posiblemente, sus dolorosas que si no fueron invención suya, interpretó escultóricamente de forma magistral. Son bellas y jóvenes mujeres que en su rostro asoma la tristeza, el manto casi siempre en azul y terminado en punta, las manos juntas adoptando un gesto elegante y expresivo.

Correspondiente a la escuela andaluza, y más concretamente a la granadina, fue uno de los últimos imagineros de la dulce e intensa expresión que parece querer alcanzar lo divino.

La obra de Pedro de Mena, además de ser posiblemente la más extensa de todo el barroco español, fue sin duda también, la más diseminada por nuestra geografía. Esta debió ser la forma por la que se difundieron sus modelos iconográficos en Castilla, influyendo de manera muy notable en la plástica castellana.

En la primera mitad del siglo XVII, apenas si se conocen en Castilla representaciones de bustos de dolorosas y ecce homines, pudiendo suponer, que la aparición de esta modalidad iconográfica se debe a la huella dejada por Pedro de Mena en Castilla.



LÁM. LXII.- Dolorosa por Pedro de Mena. Convento de Madres Concepcionistas. Zamora. Foto del autor.

6.4. LA ESCUELA TORESANA

6.4.1. EL DÚO DUCETE RUEDA

A la sombra de la escuela vallisoletana y bajo su influencia, germina otra con caracteres de una cierta originalidad, es la escuela toresana, cuyas figuras más representativas son Sebastian Ducete y Esteban Rueda; ambos trabajaron en comunidad y eran vecinos de Toro. Sebastian Ducete debió nacer hacia 1.570, todavía dentro de una generación manierista apegada al influjo de Gaspar Becerra y Juan de Juni en Castilla; Murió en Toro en 1.619; otorgó testamento en dicha ciudad a favor de su mujer Catalina Fernández y su socio Esteban Rueda. Escultor de modelado blando y expresión dolorosa, su obra está impregnada del recuerdos junescos, pero también puede constatarse en él cierta evocación a Gregorio Fernández, por la dureza y angulosidad en el tratamiento de los pliegues.

De entre su obra merece mención especial un calvario realizado para la iglesia de San Martín en Pinilla de Toro; destaca no tanto por su calidad artística, sino por ser una de sus primeras obras documentadas que existen de este autor toresano. Según documentos, fue contratada en 1.592 por Juan Ducete y su sobrino Sebastián, la policromía fue realizada por un tal Baltasar de Coca que la doró y estofó. (Lám LXIII.) Las carnaciones y estofaduras se encuentran en un lamentable deterioro. y que según Navarro Talegón "el Crucifijo y la Virgen son de factura idéntica y como de la mano de Sebastian, los pagos de las cuentas de fábrica también invitan a excluir la participación de Juan en la figura de Cristo."(28)

De este grupo sobresale el rostro de San Juan por el patetismo un tanto superficial del que está impregnado; de pose un tanto rígida y pliegues en la vestimenta tratados con verdadera exquisited y finura, la

minuciosidad de los brocados en cenefas son verdaderas filigranas talladas en la propia madera. (Lám. LXIV.) María más dinámica, denota cierto porte juniano. El Crucificado parece tener una factura y cuyos rasgos anatómicos nos aproxima a Gaspar Becerra. En 1.602 realiza un retablo para la iglesia del Santo Sepulcro de Zamora, del cual no queda más que la imagen del titular San Andrés; de composición dinámica y fuerte cuño barroco.

De estas mismas fechas es también el pequeño retablo de la iglesia de San Pedro de Villalpando Zamora; se trata la imposición de la casulla a San Ildefonso, tallada en madera de nogal y que aún permanece en su color natural. En esta obra el maestro toresano nos recuerda a Juan de Juni, siendo muy significativo el primor con que trata los brocados de la casulla. El 11 de junio de este mismo año Sebastián Ducete y Esteban Rueda contratan la escultura del retablo mayor de la iglesia de San Miguel de Peñaranda de Bracamonte, la cual sabemos a ciencia cierta que fue realizada enteramente por Esteban Rueda

Excelente talla barroca es el Angel Custodio que difiere notablemente del que existe en la iglesia de la Trinidad, tallado entre 1.610 y 16019; de línea contrapuesta y densos y agitados ropajes, la abertura de su túnica nos deja ver su pierna izquierda potente y musculosa, protegida con hermosas polainas y amplísimas mangas que cubren por completo sus brazos; viste un blusón desenfadado con excesiva tersura en sus pliegues y escasa angulosidad, muy característico de este autor. (Lám. LXV.) Densa cabellera plagada de mechones ondulantes muy similar a la talla de Nuestra Señora de Belén, hoy en la catedral de Zamora; el niño pierde gracia por lo destacado de su anatomía.

Existe constancia que trabajó mucho en Medina del Campo; concuerda su estilo con el retablo del Carmen Calzado, hoy en el

Santuario Nacional. El monumental relieve en que presenta a Santa Ana, la Virgen y el niño, ofrece cierta blandura y expresión dolorosa que recuerda a Juni, pero también la dureza de los pliegues de sus túnicas siguen evocando a Gregorio Fernández; posee un hermoso estofado con niños desnudos al estilo de Becerra. (Lám. LXVI.)

Esteban Rueda.- Hacia 1.630 talla para la iglesia parroquial de Villardondiego una hermosa figura que representa a Santa Eulalia, ya dentro de un estilo barroco; posee un rostro de una intensa expresión, de talle excesivamente elevado y túnica ampulosa movida por amplios pliegues tersos y acartonados, su vestimenta se enriquece con una extraordinaria orla tallada sobre la propia madera; su policromía es un derroche de primor y buen gusto, resuelta con niños desnudos y otros motivos al estilo de Becerra

Es difícil precisar hasta donde llegó la intervención de Sebastián Ducete en el retablo del que esta imagen formó parte, pero lo que si parece bien patente es su pertenencia a una de las grandes creaciones llevadas a cabo por Esteban Rueda después de la muerte de Sebastián Ducete. Está documentada y según Navarro Talegón, fue comenzada por Juan Ducete y terminada por Esteban Rueda.

La época de colaboración con Sebastián Ducete se extingue con la muerte de este en 1.619. No cabe duda que Esteban Rueda conocía la obra de Gregorio Fernández; sus rostros reflejan la fuerza expresiva y la emoción contenida, así como el drapeado anguloso y longo de la vestimenta del gran maestro.

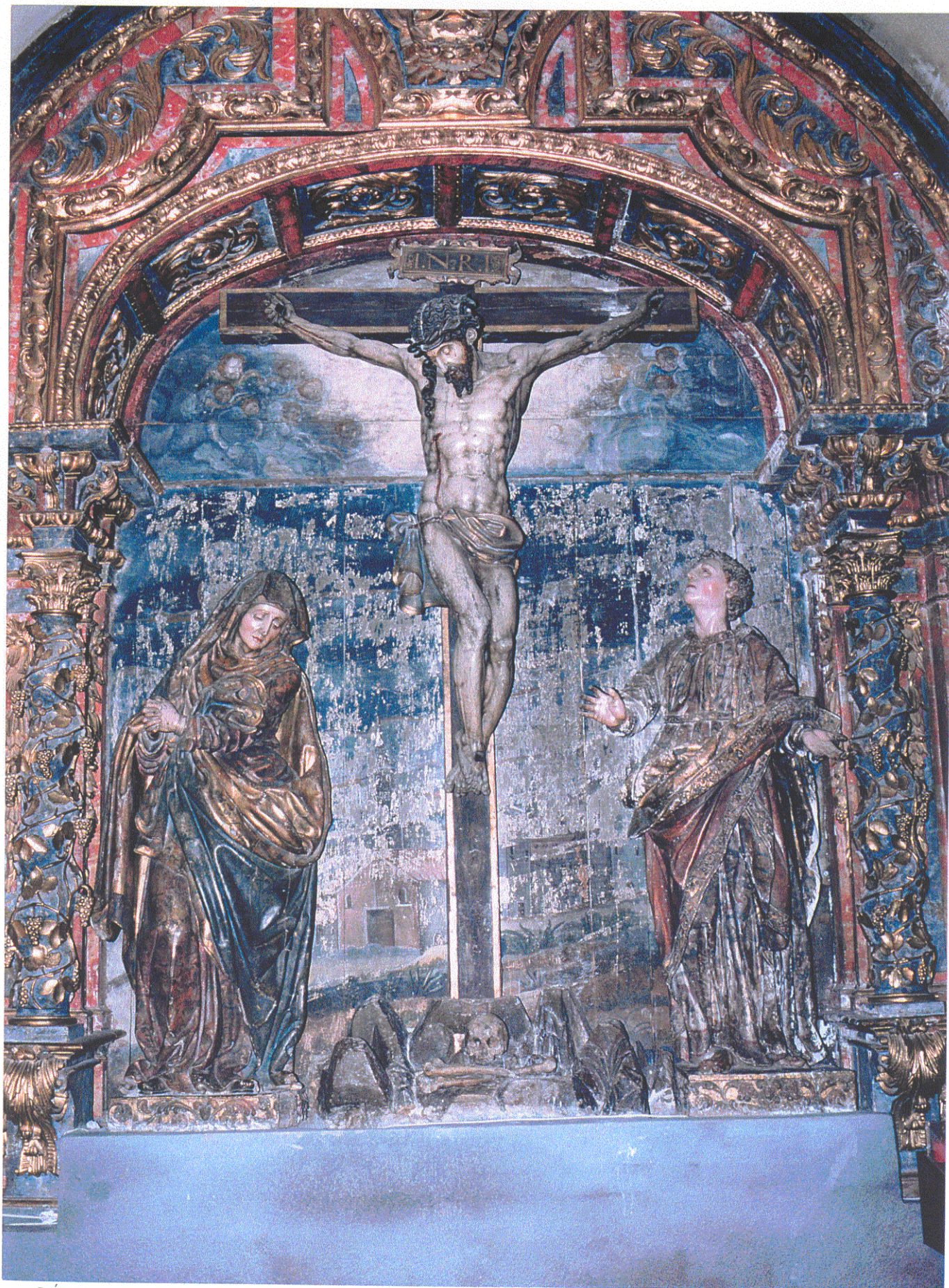
Más severo y enjuto que Ducete, su estilo peculiar se caracteriza por finas barbas movidas, onduladas y puntiagudas, así como por las cabelleras de ensortijados bucles que forman especie de copete sobre sus cabezas, característica esta que queda bien patente en su Angel Custodio de la iglesia de Nuestra Señora de la Trinidad de Toro. Es una original

pieza de talla valiente e impulsiva dentro de un abarrocamiento muy pronunciado; posee un rostro un tanto duro, carente de bondad, está cubierto por ropajes ampulosos de movimiento excesivo que parece acercarnos a Gregorio Fernández. (Lám. LXVII.)

De entre su obra diseminada por la comarca de Toro y zonas limítrofes descuella el magnífico retablo que realizara para la localidad salmantina de Peñaranda de Bracamonte en plena madurez de su vida. De esta admirable obra no queda más que el testimonio fotográfico realizado por el profesor Martín González.

Extraordinaria pieza es la Virgen de las Candelas. de talla firme, arrogante y bien resuelta, entronizada sobre escabel de mofletudos serafines y con bellissimo niño sobre la rodilla que parece responder al juego con cierta placidez; ropajes de abundantes pliegues resueltos con agilidad y maestría: rostro pletórico de vida; bellissima policromía sobre la cual, el autor derrama las más finas labores de un delicado esgrafiado sobre grandes campos de azul y rojo. En la actualidad esta imagen se encuentra ubicada en la iglesia de Nuestra Señora de Arbás de Toro. (Lám. LXVIII.) Dejó en esta ciudad magníficos ejemplares de Angel Custodio; uno de los más bellos es el que se encuentra en la iglesia de la Trinidad, inspirado en Gregorio Fernández

A este autor se le atribuye el retablo mayor de la iglesia parroquial de Tagarabuena, localidad muy próxima a Toro, y aunque existe un contrato a su favor, se puede decir sin temor a equivocarse que ese retablo no salió de sus manos; su talla está bien lejos de aquellas que realizara en Peñaranda de Bracamonte.



LÁM. LXIII.- Calvario por Sebastián Ducete. Iglesia Parroquial de Pinilla de Toro (Zamora). Foto del autor.



LÁM. LXIV.- Detalle de San Juan, por Sebastián Ducete. Iglesia Parroquial de Pinilla de Toro (Zamora). Foto del autor.



LÁM. LXV.- Ángel Custodio, por Sebastián Ducete hacia 1.610. Iglesia de Santo Tomás de Toro (Zamora). Foto del autor.



LÁM. LXVI.- Santa Eulalia, por Sebastián Ducete hacia 1.630. Iglesia Parroquial de Villardondiego (Zamora). Foto del autor.

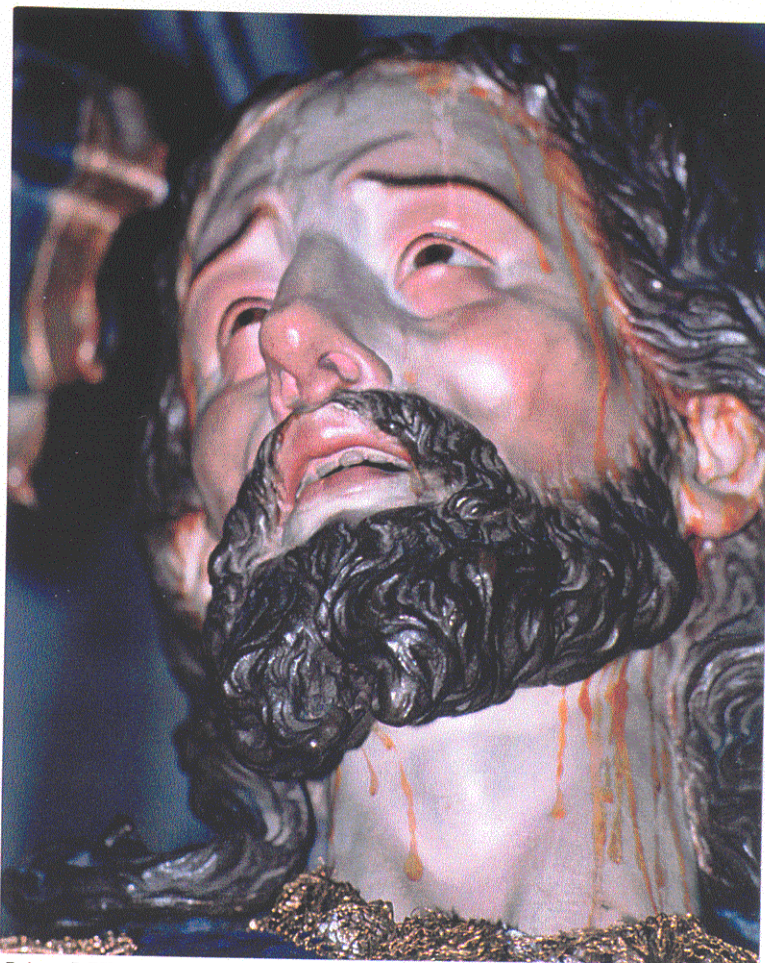


LAM. LXVII.- Ángel Custodio, por Esteban Rueda hacia 1.619. Iglesia de la Trinidad de Toro. (Zamora). Foto del autor.



LÁM. LXVIII.- Virgen de las Candelas, por Esteban Rueda. Iglesia de Ntra. Sra. de Arbás de Toro (Zamora). Foto del autor.

**LA SEMANA SANTA
CASTELLANA**



Lám. LXIX.- Nazareno de vestir. Iglesia de Santa María, Alaejos.

Foto del autor

6.5. LA SEMANA SANTA CASTELLANA

El fenómeno religioso y cultural de la Semana Santa en Castilla, es un hecho poco estudiado, y por tanto, también poco conocido. La fastuosidad como la conocemos actualmente, no es la sencillez con que nació antaño, pero sí una consecuencia. En los tiempos actuales la difusión y fama de que goza la liturgia de la pasión, han hecho que esta salga a la calle para mezclarse con el medio cultural en que se desarrolla.

Las costumbres propias, mezcladas con la religiosidad y la cultura popular, resistieron bien los envites y cambios de la historia, permaneciendo en el inconsciente popular de generación, en generación haciendo que llegaran hasta nuestros días.

Durante los siglos XV, XVI y XVII en Castilla, surgen diversas cofradías a la vez que se consolidan otras; su nacimiento es sencillo, más bien como un acercamiento de lo divino a lo humano, no celebrándose de forma estable hasta bien entrado el siglo XV, y casi siempre, en el interior de los templos con escasa participación del pueblo.

Al igual que las parroquias, conventos, catedrales y otros organismos de la Iglesia, las cofradías recurren a las imágenes, pero circunscritas a la del titular, surge otro repertorio que cobra un elevado auge; son los llamados pasos procesionales realizados específicamente, para representar escenas de la Pasión de la Semana Santa. El nombre de paso, generalmente, referido a la Pasión y Muerte de Cristo, está vinculado de igual forma a las imágenes que se destinan a uso procesional.

Pasadas ya las primeras décadas del siglo XV, las cofradías se organizan y salen a la calle, sin embargo, aún no habían adquirido la popularidad que tendrían más tarde; pero sería faltar a la verdad, no decir que el verdadero fundamento, no residía en querer emular la Pasión de Cristo, mediante la mortificación y el sufrimiento, sino en otros valores mucho más positivos y humanos, como la beneficencia y entrega a sus asociados, llegando en ocasiones, a hacerla extensiva a otras capas sociales, con el fin de tener y mantener hospitales con sus propios recursos.

Durante el siglo XVII y parte del XVIII, el culto a la Pasión de Cristo se difunde, se magnifica, sublimando el dolor y la penitencia como medio de alcanzar la salvación. La militancia en las cofradías fue ganando adeptos hasta constituirse en un espectáculo conmovedor.

Para este tipo de representaciones, se hizo necesario un instrumento auxiliar, funcional y a la vez pedagógico, que avivara el

sentimiento religioso, el arte. La austeridad con que nace la escultura procesional, ya pasado un tiempo, no será la misma. Poco a poco, esta austeridad va cediendo terreno a lo ostentoso, produciendo efectos positivos en lo que concierne a las manifestaciones artísticas, propiciando de esta forma, una mejora muy notable en su calidad, a la vez que aumenta considerablemente su tamaño, nutriéndose de nuevas variaciones compositivas, que derivan hacia la creación de los grandes pasos.

La longitud de los itinerarios por donde debían transitar fueron modificándose, haciéndose cada vez más largos; el peso de los grupos y las deficiencias del suelo, hicieron pensar en otras más livianas, es decir, menos pesadas. De esta forma, surgen los llamados de "cartón y lino", las de madera ahuecada y las de vestir, conocidas como de bastidor o candelero; pero la calidad y duración que ofrecía la madera, hizo que las imágenes vestideras quedaran relegadas prácticamente a las solitarias, como nazarenos y dolorosas, imponiéndose las talladas en madera y policromadas, si bien las figuras que superaran las ocho arrobas debían ser ahuecadas, para hacerlas más ligeras y aliviar así el peso de los cargadores.

El paso que se compone de varias figuras, lleva implícita una puesta en escena, cosa que el imaginero debía tener en cuenta, para que éste pudiera ser contemplado en la calle con diversidad de puntos de vista, osea, una visión en redondo como diría Cellini. Este tipo de conjuntos encierra dificultades en la composición muy superiores a cualquier imagen solitaria; hay que dotarlas de veracidad, movimiento y armonización de conjunto, creando así la apariencia real que se persigue.

La estrella de las estampas procesionales, es el crucificado en todas sus variantes, símbolo máximo de identificación. Suele representarse sobrecargado por los efectos ilusionistas de los estigmas de

la pasión, que le imprimen carácter y realismo: sogas, marcas de azotes donde la sangre pugna por brotar, las huellas sangrantes dejadas en el costado, pies y manos, el abultamiento del pecho que produce una vida agonizante que se resiste a abandonar el cuerpo.

Otra pieza de excepción que casi siempre desfila en soledad, es la Virgen Dolorosa, que en sus variaciones, casi siempre se representa con el eterno rostro juvenil que la caracteriza. Es una de las piezas con más expresividad, la tristeza, el dolor y la amargura que reflejan sus rasgos físicos, están llevados a su máximo límite, en él se refleja la tragedia en toda su extensión; sus manos oprimen su pecho, como queriendo sujetar el dolor que se retuerce en su interior.

Todo un repertorio evangélico desfila por los pueblos y ciudades de Castilla, en un ambiente de solemnidad y silencio sobrecogedor a la luz de las antorchas y cirios, que con su peculiar aroma perfuman el aire sereno de la noche, ante los ojos curiosos de la muchedumbre que se agolpa en las calles para ver pasar la imagen de su devoción o simplemente, para participar de un entusiasmo popular y religioso tan peculiar y a la vez tan nuestro.



CONCLUSIONES

I.2. LA ÉPOCA RENACENTISTA

La verdadera esencia de este período artístico residió en una exaltación de lo humano frente a lo divino, que desemboca en una desenfrenada magnificación del cuerpo humano que hunde sus raíces en el clasicismo de la antigüedad, no solo mediante la representación, sino que el desnudo se resuelve y se dota de un perfecto estudio anatómico, que a la vez que se magnifica va adquiriendo torsiones llegando a la exageración, tal es el caso del castellano Alonso Berruguete.

El arte fue un instrumento al servicio del poder, ya fuera político o religioso. Los reyes necesitaron del arte para glorificar su nombre en calles y plazas, incluso hasta el interior de los templos; en la calle se erigieron grandes monumentos que perpetuaran su nombre, en los templos en forma de enterramientos que a cambio de favores concedidos en vida, obtenían un lugar para estar más cerca de Dios que los demás mortales .

A la sombra de los monarcas floreció una segunda clase social, los nobles, que una vez obtenidos los favores del poder, también necesitaron identificarse con la nueva clase social adquirida, que a la vez que cumplen el deseo de magnificarse, también se convierten en mecenas y protectores, llegando a rivalizar con la propia realeza.

Para la iglesia más que un signo de poder, que lo fue, el arte se convierte en un instrumento pedagógico que cautiva, conmueve y en cierto modo somete el espíritu del fiel. La religión fue gran motivadora de la escultura y en ella supo encontrar el medio para conseguir un fin. Hizo de los retablos e imágenes verdaderos libros abiertos, en los cuales el espectador puede penetrar haciendo un recorrido por la vida de los allí representados; en ellos la esencia de la propia materia se

desnaturaliza para producir una realidad aparente, mediante un repertorio de técnicas que mezcladas entre sí, buscan calidades y texturas, matizando cada rincón para lograr un realismo que en ocasiones pierde de vista el propio valor escultórico, a la vez que propicia un auge en las artes figurativas haciendo resurgir y florecer los bellos oficios.

LO PRECIOSISTA

La gran característica de nuestra escultura renacentista, al igual que lo será la barroca, es la policromía y su gran expresividad, que no siempre adquiere un sello personal acorde con la calidad de la pieza, por ser este un trabajo donde su ejecución, la mayoría de las veces, se independiza e industrializa.

La policromía resultó un arte muy costoso, llegando a superar tres veces el precio de la propia talla, dependiendo del maestro que la hiciera. Con razón, cuando examinamos la obra desde la proximidad, uno se da perfectamente cuenta que no todo está ejecutado con el mismo cuidado y primor; en las partes del banco y los primeros cuerpos se puede apreciar el trato tan primoroso, pero a medida que la vista va ascendiendo la calidad de talla y policromía va decreciendo, mientras su tamaño es creciente y equilibrado entre distancia y objeto. Así se entiende que en la mayoría de los contratos aparezca la frase "merecer entre partes".

Mientras el renacimiento irrumpe en toda Europa y hace que impere el mármol y el bronce, España y en particular Castilla, siguen apegados a los últimos suspiros de un gótico agonizante, que no se resigna a perder su tradición, compenetrándose y conviviendo con lo nuevo que está irrumpiendo el panorama artístico castellano, adecuando a sus tendencias naturalistas de una vieja tradición, un tanto mezcladas con cierto refinamiento oriental; debido al gran torrente cultural que durante cientos de años ha corrido por nuestra piel de toro; este torrente hizo que en ocasiones penetrara en nuestra imaginación, dotándola de una

exuberante decoración preciosista, nunca como norma, sino como capricho o evasión del propio pintor que se recrea en una desmesurada orgía de colores y filigranas, muchas veces ajenas al buen gusto y apartando la verdadera nobleza de la policromía. La policromía en la escultura debemos entenderla como lo que es; un bello oficio que acompañado de una buena técnica ayudan a completar una bella realidad. Un buen ejemplo lo tenemos en las encarnaciones del siglo XVI, donde siempre predominaron los tonos bronceados y secos de la técnica mate, dándole a la imagen un efecto de sobriedad, veracidad y expresión vivas, mientras que en siglo XVII, en plena ebullición barroca, se tornan rosaceas y brillantes, menos naturales y que en algunos casos rozan lo vidriado, tal como diría Pacheco en su "Tratado de la Pintura"

ENTES DE INFLUENCIA

La imposición de gustos, fue también una condicionante que contribuyó de forma negativa en lo que concierne a la creatividad del artista, dejando al imaginero en muchas ocasiones únicamente el buen gusto y dominio de su oficio, negándole la posibilidad y el derecho al principio más elemental de cualquier artista, la creatividad; aún siendo así, en muchos casos fue el acicate que hizo brotar en la mente de muchos artistas, la chispa del genio creador.

Frente a los magníficos mármoles y broncees italianos, Castilla antepone el derroche del oro, alarde de una espléndida riqueza cuyo soporte son los grandes retablos tallados en madera, poblados de grandes relieves y grupos escultóricos en una estrecha colaboración con la pintura, donde la máxima expresión reside en una desnudez teñida ya de cierto sentimiento doloroso.

No resulta fácil valorar las peculiaridades de la policromía por separado, ya que debe entenderse como un todo, talla y color, tal y como nos la muestra el gran Gil de Siloe. Su perfección técnica no

necesitó apoyarse en el color a la hora de tallar el alabastro y el mármol; pero en cambio, si lo hace de forma extraordinaria cuando trabaja la madera, como nos deja bien patente en el retablo de la Concepción de la catedral de Burgos y en la Cartuja de Miraflores, ambos realizados al final del siglo XIV, en ellos nos muestra una policromía variada y compacta, muy diferente a la que se produce a comienzos del siglo XV, más austera y carente de elementos decorativos.

Con la entrada de este siglo la escultura sufre cambios muy notables, sobre todo en la policromía y en la variación de tipos, el elemento decorativo y el color se debilitan de forma importante, quedando reducido a las encarnaciones, y a estrechas cenefas y enveses en las ropas doradas a la sisa y sin apenas color. A medida que el siglo avanza la simpleza ornamental se transforma hasta desembocar en el estofado, técnica que posiblemente apareciera en Burgos con Gil de Siloe, para luego, extenderse por el resto de Castilla y posteriormente llegar hasta Andalucía, de forma especial a Sevilla.

GRANDES FIGURAS DEL MOMENTO

En este período Castilla fue el centro de la escultura, en ella trabajaron los mejores, entre un gran elenco de figuras cabe destacar a Diego de Siloe, Felipe Bigarny, Alonso Berruguete, Gaspar Becerra Juan de Juni y Esteban Jordán. Muy pronto, estos dominios artísticos se desplazan hacia Andalucía, atraídos por el fabuloso emporio y vitalidad surgida a raíz de la conquista de América, que convierte a Sevilla en la capital política y económica del nuevo mundo.

Felipe Bigarny y Diego de Siloe (Capilla del Condestable)

La gran emotividad que rezuma este conjunto, no reside únicamente en la plástica del dulce modelado de un Bigarny, ni tampoco en la sobria naturalidad de un Siloe, sino en el complemento del oro y el color que dotan a este retablo de un preciosísimo inusual en este

tiempo; la policromía se debe a las hábiles manos de León Picardo, pintor francés muy italianizado que aparece en Burgos hacia 1.513, cuya influencia debió dejarse sentir entre sus coetáneos.

Destacan sobre el conjunto de esta obra la delicadeza en el tratamiento de los ropajes, en ellos predominan los tafetanes de finos colores acompañados de un sutil esgrafiado, realizado en ocasiones sobre una simple veladura de color, se alternan estos con algunos detalles realizados a punta de pincel.

Las encarnaciones son al óleo de pulimento, encontrándose perfectamente diferenciados los tonos con arreglo a la edad y sexo de los personajes; los hombres presentan tonos más varoniles, mientras que las mujeres adquieren tonos más pálidos o nacarados hasta llegar a las tonalidades rosáceas de los niños. Según palabras del propio Picardo los materiales fueron traídos de Florencia, que cuando contrata la policromía del retablo de la catedral de Oviedo dice: "será tan buena y mejor como la que hice en los retablos del Condestable de Burgos, serán los mismos colores los cuales tengo que me quedaron mucha parte de ellos y los que falten haré traer de Florencia donde hice traer aquellos" (7).

Si Bigarny supo anteponer la belleza y el equilibrio ponderado a cualquier concepto abstracto de formas, dominando la técnica como nadie a la vez que crea en gran medida, las características peculiares de la imaginería religiosa castellana, Siloe lo hace con la sobriedad y realismo que le caracteriza; sus figuras también fueron policromadas por Picardo, que las dotó de un esplendor y realismo mayor si cabe. La imaginación de este pintor derramó sobre las indumentarias de sus santos, bellísimos estofados que contrastan y armonizan con el reverberar de los grandes campos de oro, su buen gusto y dominio de la técnica será superada por muy pocos en los tiempos venideros.

La vida de Felipe Bigarny se apagó un día del mes de noviembre

de 1.542 sin haber terminado la silla arzobispal y el también comenzado retablo del Hospital de Santa Cruz, al que puso fin su hijo Gregorio.

Gran personaje que contribuyó de forma muy notable, a la vez que personal, en el afianzamiento del Renacimiento castellano fue Gaspar Becerra. Su obra asombró a doctos y profanos por la proporción y armonía lograda mediante la simbiosis de las tres artes: la arquitectura, la escultura y la pintura.

Es, sin duda, la obra sin par del Renacimiento en Castilla, enmarcada en el más puro romanismo que se complementa con una policromía no menos digna que la de sus tallas, para la cual se batieron 135.905 panes de oro, y que una vez finalizada tan magna obra fue tasada en 10.120 ducados.

Las calidades escultóricas se apoyan y potencian en una excelente trabajo de policromado de los dos Gaspares. En las encarnaciones al óleo de pulimento, que al igual que Birgarny y Siloe, realizan diferenciando bien los tonos de los niños, mujeres, hombres y ancianos con innumerables matices; en sus ropajes, hay un verdadero alarde de primores: motivos vegetales o follamen, pájaros, niños, grutescos y algún que otro motivo de carácter geométrico.

El derroche de primor y buen gusto con que fue llevada a cabo encontró el soporte ideal en las miguelangelescas tallas de Becerra, que, siguiendo un criterio de visualidad, pone un particular esmero en la predela y primer cuerpo, más próximos al espectador. aún hoy conservan la original frescura el vivo destello de sus encarnaciones realizadas mediante la técnica del "pulimento".

La predela o banco está constituida por cuatro bellísimas tallas en altorrelieve, de potentes musculaturas y pesados ropajes. Son figuras femeninas que representan las alegorías de la Fe, la Religión, la Vigilancia y la Caridad. Sus ropajes están sembrados de las más finas

labores, muchas de ellas realizadas a punta de pincel.

La Fe se encuentra mutilada por un repinte, posiblemente debido la ignorancia e incomprensión de algún prelado que a sus ojos consideró indecorosa la hermosura de su desnudez.

En realidad, Becerra nos presenta una síntesis de las tres artes, además de una escultura puesta al servicio de la fe, impregnada de una constante búsqueda de perfección anatómica que parece mezclarse con cierto ensueño miguelangelesco.

Si sus tallas, ya por si mismas, resultan admirables, su rica y variada policromía las ennoblece aún más si cabe, dotándolas de un vigor y expresividad que las hace, ser sin duda, la obra más importante e innovadora de este período y de su corta trayectoria artística, convirtiéndola en el "manifiesto del nuevo estilo", de nuestro Renacimiento español.

Otra de las grandes figuras de este momento es Alonso Berruguete, hombre valiente que se atrevió a desafiar los canones y costumbres para penetrar y adentrarse en un mundo lleno de expresividad, pero bien es verdad que este genial escultor es la antítesis de Bigarny, y a costa de errores y deformaciones que más se deben a la espontaneidad y potencia de la expresión, que a la carencia de oficio que algunos de sus contemporáneos le achacaron.

Como pintor que era, no necesitó colaboradores a la hora de policromar sus esculturas. La policromía que él ejecuta es efectista y superficial; nunca comparable a la delicadeza y sobriedad de un León Picardo, cuyo primor sólo puede apreciarse desde la proximidad, mientras que Berruguete, busca el efecto desde la distancia que acentúe el nerviosismo del movimiento. Escultor de escasa talla en la vestimenta, sabe suplir esta sobre la propia desnudez mediante el color con escasez de estofado, ropajes casi siempre cubiertos por el oro y una escasa decoración que se reduce a cenefas con labores sencillas y

estofadas en su color preferido, el azul. Los elementos decorativos, por regla general, son cuadriculados, rajados, ojeteados y puntos que en ocasiones matiza con negro a punta de pincel, acentúa los fondos de los relieves simulando elementos vegetales, árboles, hiervas y rocas. Prefiere las encarnaciones mates y secas, cabellos dorados frecuentemente en oro mate apagado por tonos tostados.

Pese a no profesar gran culto a la corrección de formas, para nuestro renacimiento, Alonso Berruguete constituye una de las aportaciones más personales e importantes, válida frente a un estilo que comienza a entrar en crisis. Su arte, fue una constante vibración expresiva de sentimiento, preludio de lo que más tarde será el período Barroco.

Su realismo, sin duda fue incomprendido por algunos de su tiempo, no obstante, su expresionismo estaría abocado al éxito en futuro no muy lejano.

Otro de nuestros grandes genios del renacimiento castellano fue el francés afincado en Castilla Juan de Juni, que además de concebir lo gigantesco, sabe dotar sus imágenes de una gran dosis de inquietud y angustia, reflejando en sus rostros la expresión de la tragedia. De modelado blando y rostros carnosos, dejó en Castilla lo mejor de su arte; la interpretación más genuina de lo religioso.

Juan de Juni encontró en el color el complemento perfecto a tanta expresividad y dinamismo. Por las características que presenta su obra, casi siempre debió realizarse bajo su dirección en sus propios talleres. Hombre que cuidó al máximo la calidad, cuando no le fue posible, contrató buenos pintores que llevaran a cabo la policromía. Supo rodearse de buenos artífices y buscó en la calidad la suntuosidad para sus ropajes tan abigarrados un extraordinario aliado, la pintura. El entierro del Museo Nacional de Escultura de Valladolid guarda uno de sus mejores y más logrados conjuntos; Juni dejó plasmado en las figuras

que lo componen los más bellos estofados, donde en un alarde sin igual se dan citas todas las técnicas en sus diferentes variantes, sabe tratar cada una de las prendas de la vestimenta por separado, para evitar la confusión, marcando claramente sus diferencias.

La pintura sobre grabado responde a las modalidades más frecuentes, un finísimo esgrafiado que deja al descubierto el destelleante reverberar de los oros. Gusta y realiza el grutesco con las formas más caprichosas a punta de pincel en cenefas y superficies amplias. Ya en las postrimerías de su producción emplea con alguna frecuencia oro en polvo, como método de iluminación y resalte de algunos motivos.

En las encarnaciones, en su primera época emplea la técnica mate, pero a medida que transcurre el tiempo, el pulimento se va imponiendo en su obra (esta técnica imprimía a las imágenes cierta relevancia), aunque también utilizaba las dos técnicas de forma indistinta; en la calilla de los Benavente en la iglesia de Santa María de Medina de Rioseco, la imagen central de la Inmaculada está realizada a pulimento, y, el resto en mate.

Fue Esteban Jordán en Castilla un fiel continuador de Becerra y Juni, él fue capaz de someter la estructura del retablo al lenguaje de los ordenes clásicos. A pesar de su arte un tanto desornamentado se puede apreciar en él un proceso de simplificación y respeto por los ordenes clásicos de la arquitectura acompañado de una corrección de formas, además de una cuidada labor que define los diferentes campos; aunque carentes de ese nervio severo que más tarde sería utilizado por los artífices escurialense.

En el retablo de Medina de Rioseco, Jordán nos presenta sobre todo, una claridad de conjunto; una arquitectura saliente y robusta de acusado claroscuro. Escultura voluminosa y expresiva, llena de fuerza e impregnada ya de cierto dramatismo, mucho más acentuada que en Becerra. El retablo de Alaejos sigue conservando la grandiosidad en su

conjunto; en este retablo Jordán refuerza el estilo de Medina, las figuras adoptan poses heroicas y acentos muy expresivos, con relieves casi exentos que parecen querer escapar del soporte que las contiene.

Nadie como Jordán supo interpretar el romanismo de Becerra, cargado de cierto aire berruguesco con reminiscencias junianas. En definitiva, Jordán es el escultor del más puro manierismo que sirve de enlace entre el Renacimiento y el principio del Barroco.

Dejó en Castilla la más profunda y dilatada huella de su arte, sabe y domina como nadie la escena del relieve, determinando planos y actitudes violentas de gran escorzo, de pesados ropajes y abundantes pliegues de fuerte claroscuro. Su escultura es grandiosa y a la vez serena en volúmenes, de actitudes viriles y dialogantes que se acentúan con una policromía rica en tonos naturales, que le acercan al realismo.

I.3. LA ÉPOCA BARROCA

Cuando el Renacimiento agoniza, y con el los días de gloria para España, comienza a surgir un arte más sombrío, más naturalista y patético. Este sello que tanto caracteriza nuestra escultura policromada del siglo XVII, no es otra cosa que el fiel reflejo de una sociedad empobrecida donde ha anidado el malestar y el desencanto, de ahí que surja con más ímpetu popular que nunca las imágenes de devoción, pero sobre todo, los llamados pasos de Semana Santa, esta vez con el asombro y el brío de la grandiosidad.

Es un siglo que busca ante todo el naturalismo; el resalte de los músculos y protuberancias óseas mediante el sombreado, de forma que aparezca la epidermis en toda su realidad y crudeza, gusta de hacer patentes heridas mediante tonos violacios, dando así la impresión de la sangre congestionada que forman los hematomas. También fue muy extendido el uso de la resina, para dar la impresión de exudaciones de suero junto a la sangre.

Al principio de este período apenas si hacen su presencia los postizos, podríamos decir que son casi inexistentes, pero con el transcurrir del tiempo, estos elementos se imponen dotando las imágenes de ojos, pestañas, uñas en pies y manos, las coronas que en otro tiempo eran talladas sobre las propias sienes , hoy se tornan de espino natural. En los ropajes se van eliminando los brocados presentando un solo color con tonos distintos en los enveses, no obstante, en ciertas tallas y dentro de la sobriedad se emplean labores de dibujo amplio, unas veces van esgrafiados sobre fondo de oro, y otras las labores son ejecutadas únicamente con color, que en ocasiones reciben adornos de pedrería.

Fino y delicado dibujo es el que se emplea en las túnicas de inmaculadas. compuesto por ramilletes de pequeñas flores a todo color con aplicaciones de postizos como son los encajes y estrellas de metal claveteadas; la tela encolada apenas si se utiliza, salvo raras excepciones del primer período.

CULTO A LA MUERTE

La mayor parte de nuestra escultura está teñida de un cierto aspecto tétrico, en ocasiones macabro, por el cual España siempre ha sentido cierta atracción por lo que en si encierra la muerte en todas sus manifestaciones, ya sean escultóricas o pictóricas. Este gesto a veces majestuoso en la escultura y en la pintura, en ocasiones resultan patéticos y sombríos.

Que cambio tan drástico, si lo comparamos con la época renacentista, donde todo es complacencia y un constante ensalzamiento del hombre en toda su plenitud y verdadero canto a la vida.

En las figuras exentas de los retablos y en los pasos procesionales, es donde la escultura alcanza su máxima potencia emocional, recordando la Pasión de Cristo, en que todos los años recorren desfilando por las empinadas callejuelas de Castilla, rodeados de centenares de cirios y faroles, personificando así, una visión pesimista de un mundo que encuentra consuelo en la materialización de este acontecimiento; quizás deba entenderse más bien como un grito profundo de popular justicia social o denuncia y reivindicación.

Este culto a la muerte, trajo como consecuencia el que muchos artistas de la época, se convirtieron en verdaderos especialistas de las apologías del dolor y la muerte; tal vez fue una forma de condenar lo que de malo tuvo la sociedad es este tiempo.

LO PECULIAR DE LA MATERIA

La escultura española que hemos visto en otro tiempo, tan sujeta a la influencia de escuelas extranjeras, adquiere en el siglo XVII su máxima personalidad. Se emplea exclusivamente la madera, la piedra y los metales, que tanto pusieron de moda los Leoni en el Escorial durante el siglo XVI, en Castilla apenas si tuvieron eco, se abandonan para consagrar la madera como materia propia y consustancial a nuestra escultura policromada; entendemos que quiso recabar para sí una entidad propia que ningún país logró, siendo meros satélites del viejo astro italiano.

El arte castellano renunció a cambio, a otros valores plásticos, como fueron las piedras y mármoles en sus distintas variedades, reservadas exclusivamente a los monumentos funerarios; aunque gran parte de los existentes en las dos castillas fueron importados. Lo bronceo, por lo delicado de su técnica, apenas si tuvo lugar por estas tierras, que en su mayor parte son obras encargadas a extranjeros, principalmente a los italianos. Fueron la retabística y la imaginería la gran aportación de España al arte universal. Sin embargo, el escaso interés que se presta a este revestimiento cromático, hace que magníficas piezas estén relegadas al olvido.

UN SIGLO CAMBIANTE

El siglo XVII es un siglo cambiante, donde los cambios sociales llevan aparejados otros de tipo religioso y devocional; los santos son sustituidos por otros de reciente canonización, dependiendo de los valores que simbolizan, más acordes con los tiempos que se viven.

Por este tiempo se llevan a cabo numerosas canonizaciones y beatificaciones de muchos religiosos españoles, que sirvieron de modelos iconográficos a nuestra escultura, entre los que destacan: San Ignacio de Loyola en 1.609; Santa Teresa de Jesús en 1.614; San Francisco y San

Isidro en 1.619 y San Francisco de Borja en 1.624. Fue un tiempo invadido por la fiebre reformadora, que pese a la pobreza, siempre hubo mecenas y protectores que impulsaron la creación y reforma de algunas ordenes religiosas; los conventos y monasterios se llenaron de nuevas imágenes que estimularan el espíritu de los piadosos, surgiendo así nuevos modelos iconográficos, a la vez que se llenan de un contenido particular que incitan a un proceso mental de fe, bien distinto de lo que en realidad ocurre puertas afuera. También las iglesias acudieron a este nuevo repertorio iconográfico que ilustrara las palabras de los predicadores, capaces de emocionar a un público que busca justicia y refugio en Dios.

UNA IDEA EQUIVOCADA

En la mente de muchos historiadores aún persiste la idea de que nuestra escultura fue malograda, debido a las pautas y gustos impuestos por ciertos estamentos sociales. En nuestra modesta opinión, creemos que este hecho debe entenderse como la forma de sentir de una sociedad profundamente religiosa, que fue más aparente que vivida. Este hecho fue el que en cierto modo motivó y determinó ciertas pautas de gran influencia en nuestra imaginería.

Si analizamos las cosas sosegadamente, sin apasionamiento, nos damos cuenta que no sólo no malograron nuestra escultura, sino que en cierto modo la engrandecieron, haciendo brotar en el artista la fiebre creadora. Pero que duda cabe, que no en todos surgió ese arrebatador creador con la misma intensidad, quedando relegados únicamente a un trabajo bien realizado, honesto y cargado de sinceridad; pero cuando el artista es embargado por la inspiración, surge el milagro de lo sublime que sin dejar de cumplir la función social a que está destinada, la pieza se convierte en auténtica obra de arte. Por tanto, es necesario reconocer que en los estamentos sociales estuvo gran parte de la clientela, siendo

en cierto modo, los grandes impulsores de nuestro arte.

Si en la época renacentista, lo más representativo fue Miguel Ángel, en esta nueva andadura lo es Bernini. Lo lánguido y femenino, en ocasiones excesivamente dulce, choca de alguna forma con lo varonil y patético del momento plástico castellano.

Si Valladolid es el centro más significativo de la escultura castellana, Gregorio Fernández es el máximo representante y el que marcará la escultura por largo tiempo. La capacidad de observación de este maestro para aproximarse a lo real y a planteamientos formales que irá madurando en los años sucesivos, a la vez que acentuará ciertos convencionalismos expresivos. Escultor de notable perfección y virtuosismo fue imaginero de complejos pasos y un buen número de retablos, casi siempre en consonancia con los predicamentos tridentinos, es decir, crea imágenes que muevan al devoto a la fe. Dentro de la vasta extensión de su obra destaca por su naturalidad y perfección técnica el Bautismo de Jesús, posiblemente sea la obra que mejor define la madurez y estilo del insigne maestro.

La amplia estela dejada por Gregorio Fernández fue diluyéndose entre una serie de artistas que de algún modo eternizaron sus modelos, entre los que merece mencionar el dúo Ducete Rueda de la escuela toresana; ellos fueron los que mejor representaron el estilo de Fernández.

EL DECLIVE DE LA ESCULTURA CASTELLANA

El centro de gravedad de la escultura que durante decenios permaneció en Castilla, con la entrada del barroco comienza a languidecer. Castilla contempla con gran tristeza como sus mejores artistas, hacen que este centro se desplace hacia tierras andaluzas, donde las escuelas de Sevilla y Granada se hacen rivales al encontrarse ambas en pleno auge, nutriéndose de la fecunda y vieja escuela castellana.

Sevilla más rica y variada, donde las grandes fortunas propiciaron una cierta emulación social, costeando imágenes a cual más esplendorosa.

Consecuencia de este fluir, la escultura en castilla empobreció notablemente y entró en un decaimiento carente de delicadeza y primor, haciéndose más patente en la policromía que en la escultura propiamente dicha. También la escultura tuvo un menor desarrollo que su hermana la pintura. Los extraordinarios talleres de otros tiempos, apenas si producen escultura religiosa en madera; la obra del retablo se reparte entre la pintura y la escultura, aunque sigue siendo la primera la que de alguna forma predomina, relegando a la segunda en ocasiones, a una simple hornacina central con el santo patrón, a quien está consagrado el templo.

Debemos tener en cuenta que España en estos momentos está en franca decadencia, la pobreza y el malestar social hacen mella en nuestro arte, que hacen que el oro de nuestros retablos ya no tenga el reverberar de otros tiempos. Con la muerte de Gregorio Fernández, la escuela castellana entra en una lenta agonía de la cual nunca se recuperará.

La escultura parece centrarse más en las imágenes exentas, o sea, aquellas de devoción colocadas sobre ménsulas en el retablo, siendo esta una escultura bien diferente a la que configuraba este en otro tiempo.

El arte de este tiempo es una constante evocación de la muerte, de lo que la vida tiene de efímero, de lo pasajero, donde nada es eterno y todo se desvanece, todo lo consagra y lo magnifica.

LA ORGANIZACIÓN DEL TALLER

Generalmente, a quien se atribuye la obra es al maestro, este planificaba y dirigía la ejecución de las piezas; solía tallar el mismo aquellas partes más importantes o delicadas, como manos y rostros, partes donde su gubia dejaba la impronta de su sello personal. Eran conocedores de todos los oficios manuales, que le eran anejos a las artes plásticas en

todas sus aplicaciones, requisito imprescindible que permitía la dirección o maestría de aquellos gigantes retablos.

No cabe ninguna duda, que los llamados maestros delegaban en las hábiles manos de sus oficiales, ya que de otra forma era imposible hacer frente a las magnas obras y en espacios tan cortos de tiempo. Estos hechos ocurrían sobre todo, en las grandes fábricas de retablos y sillerías; estas se fundamentaban en la colectividad y subdivisión de las partes, a la vez que una gran compenetración entre maestro y oficiales, entalladores, ensambladores, pintores y doradores y estofadores.

Este sistema de trabajo permitía al maestro la realización de distintas fabricas a un mismo tiempo; eran los oficiales que siguiendo las trazas y directrices de su maestro desarrollaban la mayor parte del trabajo, contando para ello con dibujos y bocetos salidos de las manos del propio maestro.

Estos hechos permiten apreciar que además de artistas maestros de la escultura, también fueron imaginativos hombres de empresa; supieron rodearse de buenos y experimentados oficiales que sacaran el trabajo adelante, sólo así, podemos entender la ingente obra atribuida a un solo artista.

LO GESTUAL

Una de las piezas más mimada de toda nuestra escultura y embargada por lo gestual es la virgen junto al crucificado; en sus rostros parece anidar lo humano y lo divino que en su parte humana parecen gritar al mundo su dolor y desventura. Parecen idénticas sus lágrimas, el gesto de dolor en sus bocas, que aún no siendo las mismas manos que movieran las gubias que tallaron, si lo fue el sentimiento artístico con el que fueron ejecutadas, dejando impresa en estos rostros inmortales la huella del dolor. No se pudieron tallar mejor, ni más a lo vivo, una

materia aparentemente muerta como fue la madera; las gubias castellanas rivalizaron entre si para dejar a los siglos el "no va más" de un arte irrepetible e inigualable en el que en sus diferencias se hacen iguales y únicas.

UNA LABOR ANÓNIMA

Estamos acostumbrados a sobrevalorar a los artífices su buen hacer creador, pero muy pocas veces nos hemos parado a pensar que junto a los artistas creadores hubo una serie de colaboradores, que ejercieron una su labor de forma anónima y que sin su participación las obras no hubieran adquirido el grado de monumentalidad, y que a nuestro modesto entender, son dignos de elogio tanto como el artífice que supo escogerlos con tanto acierto.

Desde nuestra perspectiva actual resulta difícil y complejo ilustrar la vida de estos artistas que desde la bruma del tiempo, parecen mezclarse entre la realidad y fantasía; y es por lo que dejamos la puerta abierta a posibles investigadores que quieran ahondar y estudiar como en realidad se merecen, haciéndoles partícipes al mismo tiempo que a sus maestros, de los honores y glorias que en justicia le corresponden.

REFLEXIONES FINALES

En el primer lustro del siglo XVII en la policromía aún se nota cierta pervivencia renacentista, pero a medida que pasa el tiempo esta se torna más realista. Comienza a utilizarse con cierta insistencia una técnica más realista por medio de colores planos, tratando de buscar la materia misma. Es una escultura extraída del entorno cotidiano que utiliza el recurso del color para responder a esa exigencia de veracidad que impacte al espectador. Una acumulación de sangrientos efectos y patetismo crispado, pueden parecernos un tanto desagradables, pero creemos que estas sensaciones fueron voluntariamente buscadas en su

tiempo. La escuela castellana, aunque con menos profusión, no duda en utilizar la yuxtaposición de distintos materiales que aportan su propio color para que la escultura parezca viva.

La escultura de este período, más que nunca, encontró en el color el más eficaz de los instrumentos para hacer más verosímiles los personajes representados. No es de extrañar que en ese afán supremo de realismo, introduzca elementos postizos entre el refinamiento de la policromía

A nuestro entender fue un tiempo en que se tomaron bastantes libertades con los materiales, sin otra pretensión que la búsqueda desmesurada de un realismo convincente. Ya no se ahonda en la propia materia, sino que se recurre a los postizos naturales; y lo que en un principio comenzó casi de forma inapreciable, se convierte en ocasiones en una invasión de elementos extraños, que en nuestra opinión entendemos como ajenos a la propia esencia de la escultura.

Pero bien es verdad, que nunca la policromía tuvo tanto campo de acción donde ejercer todo tipo de fantasías, hasta los más mínimos detalles son tenidos en cuenta, a cambio del rigor y la sobriedad que tanto la caracterizó en otro tiempo. pero En contraposición a todo esto, nunca la escultura se ha sumergido en un estudio tan profundo, no se conforma con captar únicamente la realidad de la expresión, sino que ahonda y profundiza en los estados de ánimo. La verdad que emana sus rostros y cuerpos refleja la llama de su interior que parece consumirlos. El artista intenta por todos los medios a su alcance transmitir una verdad que no quede aprisionada en la superficie de sus cuerpos, más bien parece brotar hacia el exterior para ser percibida por quien la contempla, ejerciendo así, un poder de persuasión.

Si nos centramos en el conjunto del retablo, nos encontramos con

una visión fantástica, salpicada de todo tipo de seres espirituales; cuerpos y cabezas asoman por doquier, envueltos entre nubes y rayos que parecen simular un mundo superior y ultraterreno.

Las representaciones de este tiempo están llenas de visiones celestiales y delirios místicos, donde parecen ser los ojos del alma con los que el artista trabaja.

A nuestro entender, las creencias religiosas fueron las máximas inspiradoras de nuestros artistas. La iglesia fue seducida por los mismos cantos de sirena que la nobleza, y supieron conciliar con grandeza y lujo para sí mismos o para la propia iglesia.

El refinamiento que la policromía alcanzó, no debemos entenderlo como una intromisión, más bien fue el afán de conseguir el grado máximo de verosimilitud real. La pintura ya fuera al óleo o al temple y, en general, los panes de oro, los relieves realizados mediante la técnica de la barbotina y los barnices de protección o lustre, produjeron efectos de gran vistosidad, y en ocasiones acentuaron el dramatismo de gran parte de nuestra escultura barroca, a la vez que pusieron de manifiesto la sutileza de algunas tallas. Entendemos que la grandiosidad de nuestra escultura no se debe unidamente a la intensidad emocional de gestos y expresiones, sino más bien a la perfecta armonía entre talla y color.

NOTAS

NOTAS

1.	MARTÍN GONZÁLEZ, J. La Policromía en la Escultura Castellana.	Pág.	299
2.	CENNINO CENNINI. El libro del Arte	Pág.	174
3.	SÁNCHEZ MESA, DGO. Técnica de la Escultura Policromada granadina	Pág.	30
4.	PACHECO, FRANCISCO. Arte de la Pintura, libro 3, capítulo VIII.	Pág.	125
5.	MARTÍN GLEZ. J. J. La Policromía en la Escuela Castellana.	Pág.	299
6.	CENNINO CENNINI. El Libro del Arte	Pág.	153
7.	CENNINI CENNINI. El Libro del Arte.	pág.	177
8.	ESTELLA MARCOS, M. Catálogo Exposición de la Capilla del Condestable.	Pág.	25
9.	CAMÓN AZNAR, J. Historia General del Arte. Vol. XVII.	Pág.	95
10.	ESTELLA MARCOS, M. Catálogo Exposición de la Capilla del Condestable.	Pág.	47
11.	ESTELLA MARCOS, M. Catálogo Exposición de la Capilla del Condestable.	Pág.	49
12.	EPISCOPOLOGIO ASTURICENSE. Tomo III.	Pág.	191
13.	GARCÍA CHICO, E. Catálogo Monumental de Medina de Rioseco.	Pág.	51
14.	BOSARTE, I. Viaje de España.	Pág.	181
15.	BOSARTE, I. Viaje de España	Pág.	129
16.	BOSARTE, I. Viaje de España.	Pág.	64
17.	BOSARTE, I. Viaje de España.	Pág.	64
18.	MARTÍN GONZÁLEZ, J. Juan de Juni. Vida Obra.	pág.	65
19.	GARCÍA CHICO, E. Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid.	Pág.	84
20.	GARCÍA CHICO, E. Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid.	Pág.	85
21.	CAMÓN AZNAR, J. Historia General del Arte. Vol. XVIII.	Pág.	314
22.	MARTÍ MONSÓ, J. Estudios Histórico Artísticos.	Pág.	247
23.	MARTÍ MONSÓ, J. Estudios Histórico Artísticos.	Pág.	248
24.	MARTÍN GONZÁLEZ, J. El Escultor Gregorio Fernández.	Pág.	51
25.	MARTÍN GONZÁLEZ, J. El Escultor Gregorio Fernández.	Pág.	35
26.	MARTÍN GONZÁLEZ, J. El Escultor Gregorio Fernández.	Pág.	59
27.	MARTÍN GONZÁLEZ, J. El Escultor Gregorio Fernández.	Pág.	61
28.	NAVARRO TALEGÓN, J. Catálogo Monumental de Toro y su Alfoz.	Pág.	35

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS ORDAX, S.: La catedral de Burgos. Edilesa, Burgos 1.993.
- ANGULO IÑIGUEZ, D.: Historia del Arte. Reimpresión. Gráficas Córdor, Madrid 1.969.
- AZCARATE, J. M^a.: Tierras de España, (Castilla la Nueva). 1ª Edición. Noguer, Barcelona 1.983.
- CAMÓN AZNAR, J.: Historia General del Arte. 3ª Edición. Vol. XVIII. Espasa-Calpe, Madrid 1.975.
- CASTILLO, M.: Renacimiento y Manierismo en España. Cuadernos de Arte Español. Historia 16, Madrid 1.989.
- CIRICI-PELLICER, A.: Tesoros de España. 1ª Edición. Ediciones Destino, Génova 1.965.
- CHUECA GOITIA, F.: La catedral de Toledo. Editorial Everest, León 1.992.
- ECHEVARRÍA GOÑI, P.: Policromía renacentista. Cuadernos de Arte Español. Historia 16, Madrid 1.989.
- ESTELLA MARCOS, M.: Los retablos de la capilla del Condestable. Catálogo exposición, Burgos 1.996.
- FERNÁNDEZ, GREGORIO.: Rev. Amigos del Museo Nacional de Escultura. Valladolid 1.986.
- GARCÍA CHICO E.: Catálogo monumental de Medina de Rioseco. 2ª Edición. Editora Provincial, Valladolid 1.991.
- GARCÍA CHICO, E. Y BUSTAMANTE GARCÍA, A.: Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Diputación Provincial. Valladolid 1.972.
- GARCÍA CHICO, E.: Las claves de la escultura. 1ª Edición. Editorial Planeta, Barcelona 1.995.
- GÓMEZ MORENO, M^a.: La policromía en la Escultura. Escuela de Artes y Oficios, Madrid 1.943.
- HERNÁNDEZ PERERA, J. Y MILICUA J.: Historia General del Arte. 1ª Edición Vol. VI. Editorial Planeta, Barcelona 1.991.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: Tierras de España. (Andalucía). 1ª Edición. Noguer, Barcelona 1.981.
- LA SEMANA SANTA EN CASTILLA LEÓN. Diversos autores. Junta de Castilla León, León 1.993.
- LAS EDADES DEL HOMBRE. El contrapunto y su morada. Junta de Castilla León, León 1.993.
- LAS EDADES DEL HOMBRE. El arte en la iglesia de Castilla León. Junta de Castilla León, Salamanca 1.988.
- LUNA MORENO, I.: Pedro de Mena en Castilla. Museo Nacional de Escultura, Valladolid 1.989.
- MARTI MONSÓ, J.: Estudios Histórico Artísticos. Relativos a la provincia de Valladolid. Ediciones Ámbito, Valladolid 1.992. (Edición facsímil).
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.: Vida y obra de Juan de Juni. Patronato Nacional de Museos, Madrid 1.974.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.: El escultor Gregorio Fernández. Ministerio de Cultura, Madrid 1.980.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.: La policromía en la Escuela Castellana. Rev. Archivo Español de Arte 1.953.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.: El arte procesional Barroco. Cuadernos de Arte Español. Historia 16, Madrid 1.989.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.: Historia General del Arte. 5ª Edición. Vol. XXVI. Espasa-Calpe, Madrid 1.991.
- MORALES Y MARÍN, J.: Historia General del Arte. 1ª Edición Vol. VII. Editorial Planeta, Barcelona 1.991.
- NAVARRO TALEGÓN, J.: Catálogo Monumental de Toro y su Alfoz. Zamora 1.980.
- NAVARRO, V.: Técnica de la Escultura. 1ª Edición. Meseguer, Barcelona 1.944.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. Y SUREDA JOAN.: Historia del Arte Español. 1ª Edición. Vol. VII. Editorial Planeta, Barcelona 1.995.
- PACHECO, F.: Arte de la pintura. 2ª Edición. Editorial. L.E.D.A., Barcelona 1.982.
- PORTELA SANDOVAL, F.: La escultura del Renacimiento en Palencia. Imprenta Provincial, Palencia 1.977.

ROGELIO BUENDÍA, J. Y SUREDA, JOAN.: Historia del Arte Español. 1ª Edición. Vol. VI. Editorial Planeta, Barcelona 1.995.

RUIZ HERNÁNDEZ, J.: La catedral de Segovia. Edilesa, León 1.994.

SÁNCHEZ MESA, DGO. Técnica de la Escultura policromada Granadina. Universidad de Granada 1.971.

STEGMANN, HANS.: La Escultura de Occidente. 2ª Edición. Editorial Labor, Barcelona 1.936.

SUREDA, JOAN. Historia General del Arte. 1ª Edición. Vol. V. Editorial Planeta, Barcelona 1.991.

SUREDA, YOAN.: Historia General del Arte. Vol. IV. 1ª Edición. Editorial Planeta, Barcelona 1.991.

URREA FERNÁNDEZ, J.: La catedral de Valladolid y su Museo Diocesano. Editorial Everest, León 1.978.

VELADO GRAÑA, B.: Retablo mayor de la catedral de Astorga. 1ª Edición. Colección Piedras Vivas, Astorga 1.991.

VELADO GRAÑA, B.: La Catedral de Astorga. 1ª Edición. Ediciones Museo de la Catedral, Astorga 1.991.

VOCES JOLÍAS, J.: Arte Religioso en el Bierzo. Ponferrada 1.987.

ÍNDICE DE LÁMINAS

ÍNDICE DE LÁMINAS

LÁM. I.- Nuestra Señora de Arbás, detalle del esgrafiado de su manto. Toro (zamora).Pág. 55.

LÁM. II.- Imitación de brocado mediante la técnica de la barbotina. Trabajo y foto del autor. Pág. 56.

LÁM. III.- Santa Teresa. Anónimo de siglo XVII. Finísimo estofado donde se convinan el esgrafiado y la punta del pincel. convento de Mercedarios. Toro (Zamora). Foto del autor. Pág. 66.

LÁM. IV.- San Félix. Siglo XVII. Anónimo de la escuela castellana. Detalle del estofado de su vestimenta. Convento de Mercedarios. Toro (Zamora). Foto del autor. Pág. 66.

LÁM. V.- Inocencio Berruguete, detalle del calvario. Museo de San Antolín. Tordesillas (Valladolid). Foto del autor. Pág. 67.

LÁM. VI.- Magnífico estofado a punta de pincel, por Esteban Jordán. Banco del retablo mayor de la iglesia de Santa María. Alaejos. (Valladolid). Foto del autor. Pág.67

LÁM. VII.- Detalle del manto. Anónimo del siglo XVII. Seminario de Zamora. Foto del autor. Pág. 68.

LÁM. VIII.- Austera policromía a un solo color, carente de Matices. Gregorio Fernández. Iglesia de san Martín. La Bañeza (León). Foto del autor. Pág. 68.

LÁM. IX.- Detalle de estofado sobre oro bruñido a un solo color. Anónimo de la escuela castellana del siglo XVII. Convento de Mercedarios. Toro (Zamora). Foto del autor. Pág. 69.

LÁM. X.- Ejemplo de pedrería y encajes contrahechos, finísima policromía de color sobre color con extraordinarios matices. Gregorio Fernández. Catedral de Astorga (León). foto del autor. Pág. 69.

LÁM. XI.- Cabeza de San Juan Bautista. Perfecto ejemplo de encarnación mate. Museo Nacional de Escultura. Valladolid.

Foto del autor. Pág. 70.

LÁM. XII.- Juan de Juni prefirió las encarnaciones a pulimento. Obsérvese el primor con que está realizada la policromía de esta magnífica pieza. Museo Nacional de Escultura.Valladolid. Foto del autor. Pág.70.

LÁM. XIII.- Anónimo, escuela castellana del siglo XVII, detalle de manto. Iglesia de Santa María. Medina de Rioseco (Valladolid). Foto del autor. Pág. 71.

LÁM. XIV.- Santa Teresa. Anónimo de la escuela castellana del siglo XVII. Detalle de cenefa estofada a punta de pincel. Convento de Mercedarios. Toro (Zamora). Foto del autor. Pág. 71.

LÁM. XV.- San Antonio Abad. Todos los elementos apuntan a Juan de Juni como autor; Gaspar de Tordesillas. Es de tamaño mayor al natural, tallada en madera de pino y ahuecada en su parte posterior. Su enmarcación es mate y su hábito posee un bellissimo estofado. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Foto del autor.Pág. 90.

LÁM. XVI.- Retablo mayor de la catedral de Burgos, por los hermanos Rodrigo y Martín Haya. Foto del autor. Pág. 95.

LÁM. XVII.-Detalle del retablo mayor de la Catedral de Astorga. (León), por Gaspar Becerra. Foto del autor. Pág. 96.

LÁM. XVIII.- Sagrario.- Detalle del retablo mayor de la Catedral de Astorga (León); de Gaspar Becerra. Foto del autor. Pág. 97.

LÁM. XIX.- Anunciación, por Felipe Bigarny. Retablo Mayor de la Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos. Foto del autor. Pág. 98.

LÁM. XX.- Camino del Calvario, por Felipe Bigarny hacia 1498. Trasaltar de la Catedral de Burgos. Pág. 103.

LÁM. XXI.- Detalle del retablo mayor de la Capilla del Condestable, por Felipe Bigarny y Diego de Siloe. Catedral de Burgos. Foto del autor. Pág. 104.

LÁM. XXII.- Anunciación, del retablo mayor de la Capilla del Condestable, por Felipe Bigarny. Catedral de Burgos. Foto del autor. Pág. 105.

LÁM. XXIII.-Detalle de la Presentación, por Diego de Siloe. Retablo Mayor de la Capilla del Condestable. Catedral de Burgos.- Foto del autor. Pág. 106.

LÁM. XXIV.- San Jerónimo, por Diego de Siloe. Capilla de San Pedro. Catedral de Burgos. Foto del autor. Pág. 110.

LÁM. XXV.- Santa Perpetua, por Diego de Siloe, Hacia 1.520 - 1.524. Retablo de Santa Ana del Condestable de la Catedral de Burgos. Pág. 111.

LÁM. XXVI.- Detalle del retablo mayor del Condestable, por Diego de Siloe. Catedral de Burgos. Foto del autor. Pág. 112.

LÁM. XXVII.- Escultura de Alonso Berruguete. Procedente del retablo mayor de San Benito el Real. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Foto del autor. Pág. 119.

LÁM. XXVIII.- Escultura de Alonso Berruguete. procedente del Retablo mayor de San Benito el Real. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Foto del autor. Pág. 119.

LÁM. XXIX.- Sacrificio de Isaac, por Alonso Berruguete. Escultura procedente del retablo mayor de San Benito el Real. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Foto del autor. Pág. 120.

LÁM. XXX.- Escultura de Alonso Berruguete. Procedente del retablo mayor de San Benito el Real. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Foto del autor. Pág. 120.

LÁM. XXXI.- Cristo de las Injurias.- Atribuido a Gaspar Becerra. Catedral de Zamora. Foto del autor. Pág. 130.

LÁM. XXXII.- Santo Toribio, de Gaspar Becerra. Museo Diocesano y Catedralicio de Astorga. (León). Foto del autor. Pág. 131.

LÁM. XXXIII.- Gaspar Becerra. Detalle de

la Catedral de Astorga (León). Foto del autor. Pág. 132.

LÁM. XXXIV.- Gaspar Becerra, 1.558 - 1.562. Retablo mayor de la Catedral de Astorga (León). Pág. 133.

LÁM. XXXV.- Detalle de la Religión. Banco del retablo mayor de la Catedral de Astorga (León). Foto del autor. Pág. 134.

LÁM. XXXVI.- La Piedad. Retablo mayor de la Catedral de Astorga (León); de Gaspar Becerra. Foto del autor. Pág. 135.

LÁM. XXXVII.- San Juan Bautista, por Juan de Juni. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Foto del autor. Pág. 146.

LÁM. XXXVIII.- Retablo de la Capilla de los Benavente, por Juan de Juni. Iglesia de Santa María. Medina de Rioseco (Valladolid). Foto del autor. Pág. 147.

LÁM. XXXIX.- Santo Entierro, por Juan de Juni. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Foto del autor. Pág. 148.

LÁM. XL.- Detalle del Entierro de Cristo, por Juan de Juni. Museo Nacional de Escultura. Foto del autor. Pág. 149.

LÁM. XLI.- Detalle del Santo Entierro, por Juan de Juni. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Foto del autor. Pág. 150.

LÁM. XLII.- Detalle del Santo Entierro, por Juan de Juni. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Foto del autor. Pág. 151.

LÁM. XLIII.- Santo Entierro, por Juan de Juni. Catedral de Segovia. Foto del autor. Pág. 152.

LÁM. XLIV.- Nuestra Señora de las Angustias, por Juan de Juni (hacia 1.561). Iglesia de las Angustias. Valladolid. Foto del autor. Pág. 153.

LÁM. XLV.- Capilla de los Benaventes, por los hermanos de Villalpando. En el centro retablo de Juan de Juni. Medina de Rioseco. Valladolid. Foto del autor. Pág. 157.

LÁM. XLVI.- Capilla de los Benaventes.

Adán y Eva en el Centro de la Creación, por los hermanos del Corral de Villalpando. Iglesia de Santa María. Medina de Rioseco. Valladolid. Foto del autor. Pág. 158.

LÁM. XLVII.- Capilla de los Benavente. Expulsión del paraíso, por los hermanos del Corral de Villalpando. Iglesia de Santa María. Medina de Rioseco. Valladolid. Foto del autor. Pág. 159.

LÁM. XLVIII.-Capilla de los Benaventes. Júbilo del Triunfo de la Muerte, por los hermanos del Corral de Villalpando. Iglesia de Santa María. Medina de Rioseco (Valladolid). Foto del autor. Pág. 160.

LÁM. IL.- Adoración de los Pastores, por Esteban Jordán. Banco del retablo mayor de la iglesia de Sta. M^a. de Medina de Rioseco (Valladolid). Foto del autor. Pág. 164.

LÁM. L.- Retablo Mayor, por Esteban Jordán. Iglesia de Medina de Rioseco (Valladolid). Foto del autor. Pág. 165.

LÁM. LI.- Retablo mayor, por Esteban Jordán. Iglesia de Santa María de los Alaejos (Valladolid). Foto del autor. Pág. 166.

LÁM. LII.- Cabeza de San Pablo, por Juan Alonso Villabrille y Ron. Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Foto del autor. Pág. 167.

LÁM. LIII.- Juan de Pobes. Retablo mayor. Monasterio de las Huelgas. Burgos. foto del autor. Pág. 171.

LÁM. LIV.- Juan de Pobes. Batea del retablo mayor. Monasterio de las Huelgas. Burgos. Foto del autor. Pág. 171.

LÁM. LV.- Piedad, por Gregorio Fernández. Iglesia Parroquial de San Martín. La Bañeza (León). Foto del autor. Pág. 179.

LÁM. LVI.- La Bañeza (León) Iglesia de San Martín. Piedad, por Gregorio Fernández. (Detalle). Foto del autor. Pág. 180.

LÁM. LVII.- Bautismo de Jesús, por Gregorio Fernández. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Foto del autor. Pág.

181.

LÁM. LVIII.- Segovia. Catedral. Cabeza de Cristo Yacente de Gregorio Fernández. Foto del autor. Pág. 182.

LÁM. LIX.- Medina de Pomar (Burgos) Convento de Santa Clara. Cabeza de Cristo Yacente de Gregorio Fernández. Foto del autor. Pág. 183.

LÁM. LX.- Inmaculada, por Gregorio Fernández. Catedral de Astorga (León). Foto del autor. Pág. 184.

LAM. LXI.- Ecce Homo. Pedro de Mena, 1.676 - 1.685. Madres Concepcionistas. Zamora. Foto del autor. Pág. 185.

LAM. LXII.- Dolorosa, Pedro de Mena. Convento de Madres Concepcionistas. Zamora. Foto del autor. Pág. 187.

LAM. LXIII.- Calvario, por Sebastián Ducete. Iglesia Parroquial de Pinilla de Toro (Zamora). Foto del autor. Pág. 192.

LÁM. LXIV.- Detalle de San Juan, por Sebastián Ducete. Iglesia Parroquial de Pinilla de Toro (Zamora). Foto del Autor. Pág. 193.

LÁM. LXV.- Ángel Custodio, por Sebastián Ducete hacia 1.610 - 1.619. Iglesia de Santo Tomás de Toro (Zamora) Foto del autor. Pág. 194.

LÁM. LXVI.- Santa Eulalia, por Sebastián Ducete hacia 1.630. Iglesia parroquial Villardondiego (Zamora). Foto del autor. Pág.195.

LÁM. LXVII.- Ángel Custodio, por Esteban Rueda hacia 1.611 - 1.619. Iglesia de la Trinidad de Toro (Zamora). Foto del autor. Pág. 196.

LÁM. LXVIII.- Virgen de las Candelas, por Esteban Rueda. Iglesia de Nuestra Señora de Arbás de Toro (Zamora). Foto del autor. Pág. 197.

LÁM. LXIX.- Nazareno de vestir. Iglesia de Santa María, Alaejos. Foto del autor. Pág.198.

LÁM. LXX.- Retablo mayor de la Capilla del Condestable, por Felipe Bigarny y Diego de Siloe. Catedral de Burgos. Foto del autor. Pág. 232.

LÁM. LXXI.- Detalle del retablo mayor de la Capilla del Condestable, por Felipe Bigarny y Diego de Siloe. Catedral de Burgos. Foto del autor. Pág. 233.

LÁM. LXXII.- Simeón y la profetisa Ana, del retablo mayor de la Capilla del Condestable, por Felipe Bigarny. Catedral de Burgos. Foto de autor. Pág. 234.

LÁM. LXXIII.- Cristo canino del Calvario, (Felipe Bigarny hacia 1.526). Retablo de la Presentación. Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos. Pág. 235

LÁM. LXXIV.- Alegoría de la Iglesia, (Felipe Bigarny hacia 1.522). Retablo de la Presentación. Capilla del Condestable. Catedral de Burgos. Pág. 236.

LÁM. LXXV.- San Juan Evangelista, (Diego de Siloe, hacia 1.523). Retablo de San Pedro. Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos. Pág. 237.

LÁM. LXXVI.- San Juan Bautista, (Diego de Siloe hacia 1.523). Retablo de San Pedro. Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos. Pág. 238.

LÁM. LXXVII.- Santa María Magdalena, por Diego de Siloe hacia 1.520 - 1.523. Retablo de Santa Ana. Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos. Pág. 239.

LÁM. LXXVIII.- El Nacimiento del retablo mayor de la Capilla del Condestable, por Diego de Siloe. Catedral de Burgos. Foto del autor. Pág. 240.

LÁM. LXXIX.- La Visitación, del retablo mayor de la Capilla del Condestable, por Diego de Siloe. Catedral de Burgos. Foto del autor. Pág. 241.

LÁM. LXXX.- San Sebastián, por Alonso Berruguete. Museo Nacional de Escultura.- Valladolid. Foto del autor. Pág. 242.

LÁM. LXXXI.- Detalle de San Sebastián,

por Alonso Berruguete. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Foto del autor. Pág. 243.

LÁM. LXXXII.- La Adoración, por Alonso Berruguete. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Foto del autor. Pág. 244.

LÁM. LXXXIII.- Escultura de Alonso Berruguete, procedente del retablo mayor se San benito el Real. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Foto del autor. Pág. 245.

LÁM. LXXXIV.- Escultura de Alonso Berruguete, procedente del retablo mayor de San Benito el Real. museo Nacional de Escultura. Valladolid. Foto del autor. Pág. 245.

LÁM. LXXXV.- San Cristóbal, por Alonso Berruguete. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Foto del autor. Pág. 246.

LÁM. LXXXVI.- Santa Ana enseñando a leer a la Virgen, atribuida a Gaspar Becerra. Museo Diocesano y Catedralicio de León. Pág. 247.

LÁM. LXXXVII.- Detalle de Santo Toribio, por Gaspar Becerra. Museo Diocesano y Catedralicio de Astorga. (León). Foto del autor. Pág. 248.

LÁM. LXXXVIII.- Alegoría de la Fe, por Gaspar Becerra, 1.558-1.562. Retablo mayor de la Catedral de Astorga (León). Pág. 249.

LÁM. LXXXIX.- Alegoría de la Caridad, por Gaspar Becerra. retablo mayor de la catedral de Astorga (León). Foto del autor. Pág. 250.

LÁM. XC.- Alegoría de la Religión. Detalle del retablo mayor de la Catedral de Astorga (León); por Gaspar Becerra. Foto del autor. Pág. 251.

LÁM. XCI.- Alegoría de la Vigilancia. Detalle del retablo mayor de la Catedral de Astoga (León); por Gaspar Becerra. Foto del autor. Pág. 252.

LÁM. XCII.- La Piedad. Detalle del retablo

mayor de la Catedral de Astorga (León); por Gaspar Becerra. Foto del autor. Pág. 253.

LÁM. XCIII.- Asunción. Detalle del retablo mayor de la Catedral de Astorga (León); de Gaspar Becerra. Foto del autor. Pág. 254.

LÁM. XCIV.- Pentecostés. Detalle del retablo mayor de la Catedral de Astorga (León); por Gaspar Becerra. Foto del autor. Pág. 255.

LÁM. XCV.- Inmaculada, por Juan de Juni. Detalle del retablo de la capilla de los Benaventes. Iglesia de Santa María. Medina de Rioseco (Valladolid). Foto del autor. Pág. 256.

LÁM. XCVI.- Retablo de la capilla de los Benaventes. Iglesia de Santa María. Medina de Rioseco. (Valladolid). Foto del autor. Pág. 257.

LÁM. XCVII.- San Antonio de Padua, por Juan de Juni. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Foto del autor. Pág. 257.

LÁM. XCVIII.- Retablo mayor, por Juan de Juni y Gaspar de Tordesillas. Iglesia de San Antolín. Tordesillas. (Valladolid). Foto del autor. Pág. 258.

LÁM. IC.- Retablo, por Juan de Juni y Gaspar de Tordesillas. Iglesia de San Antolín. Tordesillas (Valladolid). Foto del autor. Pág. 259.

LÁM. C.- Detalle del retablo mayor de la iglesia de San Antolín, por Juan de Juni y Gaspar de Tordesillas. Tordesillas (Valladolid). Foto del autor. Pág. 260.

LÁM. CI.- Detalle del Santo Entierro, por Juan de Juni. Catedral de Segovia. Foto del autor. Pág. 261.

LÁM. CII. Detalle del Santo Entierro, por Juan de Juni. Catedral de Segovia. Foto del autor. Pág. 262.

LÁM. CIII.- Detalle del Santo Entierro, por Juan de Juni. Catedral de Segovia. Foto del autor. Pág. 263.

LÁM. CIV.- Detalle del Santo Entierro, por Juan de Juni. Catedral de Segovia. Foto del autor. Pág. 264.

LÁM. CV.- San Pablo, atribuido a Juan de Juni. Retablo mayor de la Iglesia Parroquial de Santa María de Mediavilla de Medina de Rioseco (Valladolid). Foto del Autor. Pág. 265.

LÁM. CVI.-San Pedro, atribuido a Juan de Juni. Retablo mayor de la Iglesia Parroquial de Santa María de Mediavilla de Medina de Rioseco (Valladolid). Foto del autor. Pág. 266.

LÁM. CVII.- Calvario, por Inocencio Berruguete. Museo de San Antolín. Tordesillas. (Valladolid). Foto del autor. Pág. 267.

LÁM. CVIII.- La Anunciación, por Esteban Jordán. Banco del retablo mayor. Iglesia de Santa María de Alaejos. (Valladolid). Foto del autor. Pág. 268.

LÁM. CIX.- La Visitación, por Esteban Jordán. Banco del retablo mayor de la Iglesia de Santa María. Alaejos. (Valladolid). Foto del autor. Pág. 269.

LÁM. CX.- Detalle de la Visitación, por Esteban Jordán. Banco del retablo mayor. Iglesia de Santa María de Alaejos. (Valladolid). Foto del autor. Pág. 270.

LÁM. CXI.- La Asunción, por Esteban Jordán. Detalle del retablo mayor. Iglesia de Santa María de Alaejos. (Valladolid). Foto del autor. Pág. 271.

LÁM. CXII.- Detalle del Bautismo de Jesús, por Gregorio Fernández. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Foto del autor. Pág. 272.

LÁM. CXIII.- Detalle de Cristo Yacente. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Foto del autor. Pág. 273.

LÁM. CXIV.- Piedad, por Gregorio Fernández. Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Foto del autor. Pág. 274.

LÁM. CXV.- Detalle de la Piedad, por Gregorio Fernández. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Foto del autor. Pág. 275.

LÁM. CXVI.- La Bañeza (León). Iglesia de San Martín. Piedad de Gregorio

Parroquial de San Martín. Piedad de Gregorio Fernández. (Mano derecha de la Virgen). Foto del autor. Pág. 279.

LÁM. CXX.- Segovia. Catedral. Cristo Yacente de Gregorio Fernández. Foto del autor. Pág. 280.

LÁM. CXXI.- Ecce Homo, por Gregorio Fernández. Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid. Pág. 281.

LÁM. CXXII.- Inmaculada, por Pedro de Mena hacia 1.686. Museo de San Antolín de Tordesillas. (Valladolid). Foto del autor. Pág. 282.

LÁM. CXXIII.- Ecce Homo, por Pedro de Mena. Convento de Madres Concepcionistas. Zamora. Foto del autor. Pág. 283.

LÁM. CXXIV.- María Magdalena, por Pedro de Mena. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Pág. 284.

LÁM. CXXV.- Dolorosa, por Pedro de Mena. Museo del Convento de Santa Ana. Tordesillas. (Valladolid). Pág. 285.

LÁM. CXXVI.- San Juan, por Sebastián Ducete. Iglesia Parroquial de Pinilla de Toro. (Zamora). Foto del autor. Pág. 289.

LÁM. CXXVII.- Detalle del manto de san Juan, por Sebastián Ducete. Iglesia Parroquial de Pinilla de Toro (Zamora). Foto del autor. Pág. 290.

LÁM. CXXVIII.- Dolorosa, por Sebastián Ducete. Iglesia Parroquial de Pinilla de Toro (Zamora).- Foto del autor. Pág. 291.

LÁM. CXXIX.- Detalle de la Virgen, por Sebastián Ducete. Iglesia Parroquial de Pinilla de Toro. (Zamora). Foto del autor. Pág. 292.

LÁM. CXXX.- Detalle de la Virgen de las Candelas, por Esteban Rueda. Iglesia de Nuestra Señora de Arbás de Toro. (Zamora). Foto del autor. Pág. 293.

LÁM. CXXXI.- Detalle de Santa Eulalia, por Sebastián Ducete hacia 1.630. Iglesia Parroquial de Villardondiego. (Zamora). Foto del autor. Pág. 294.

LÁM. CXXXII.- Ecce Homo. Anónimo de

la escuela de Gregorio Fernández. Museo Diocesano y Catedralicio de León. Pág. 295.

LÁM. CXXXIII.- Cabeza de San Juan Bautista, de procedencia desconocida, siglo XVIII. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Foto del autor. Pág. 296.

LÁM. CXXXIV.- Cabeza de San Pablo, Por Juan Alonso Villabrille, 1.707. Procedente del convento de San Pablo de Valladolid. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Foto del Autor. Pág. 297.

LÁM. CXXXV.- Detalle de la Asunción, por Juan de Pobes. Retablo mayor del Monasterio de las Huelgas. Burgos. Foto del autor. Pág. 298.

LÁM. CXXXVI.- Anónimo. Escuela de Gregorio Fernández. Museo de San Antolín. Tordesillas (Valladolid). Foto del autor. Pág. 299.

LÁM. CXXXVII.- San Pascual Bailón, seguidor de Pedro de Mena. Convento de Mercedarios de Toro. (Zamora). Foto del autor. Pág. 300.

LÁM. CXXXVIII.- Detalle de San Pascual Bailón, seguidor de Mena de la escuela castellana. Convento de Mercedarios de Toro. (Zamora). Foto del autor. Pág. 301.

LÁM. CXXXIX.- San Bruno, por Manuel Pereira. Cartuja de Miraflores. Burgos. Foto del autor. Pág. 302.

LÁM. CXL.- Detalle se San Bruno, por Manuel Pereira. Cartuja de Miraflores. Burgos. Foto de autor. Pág. 303.

ÍNDICE DE NOMBRES

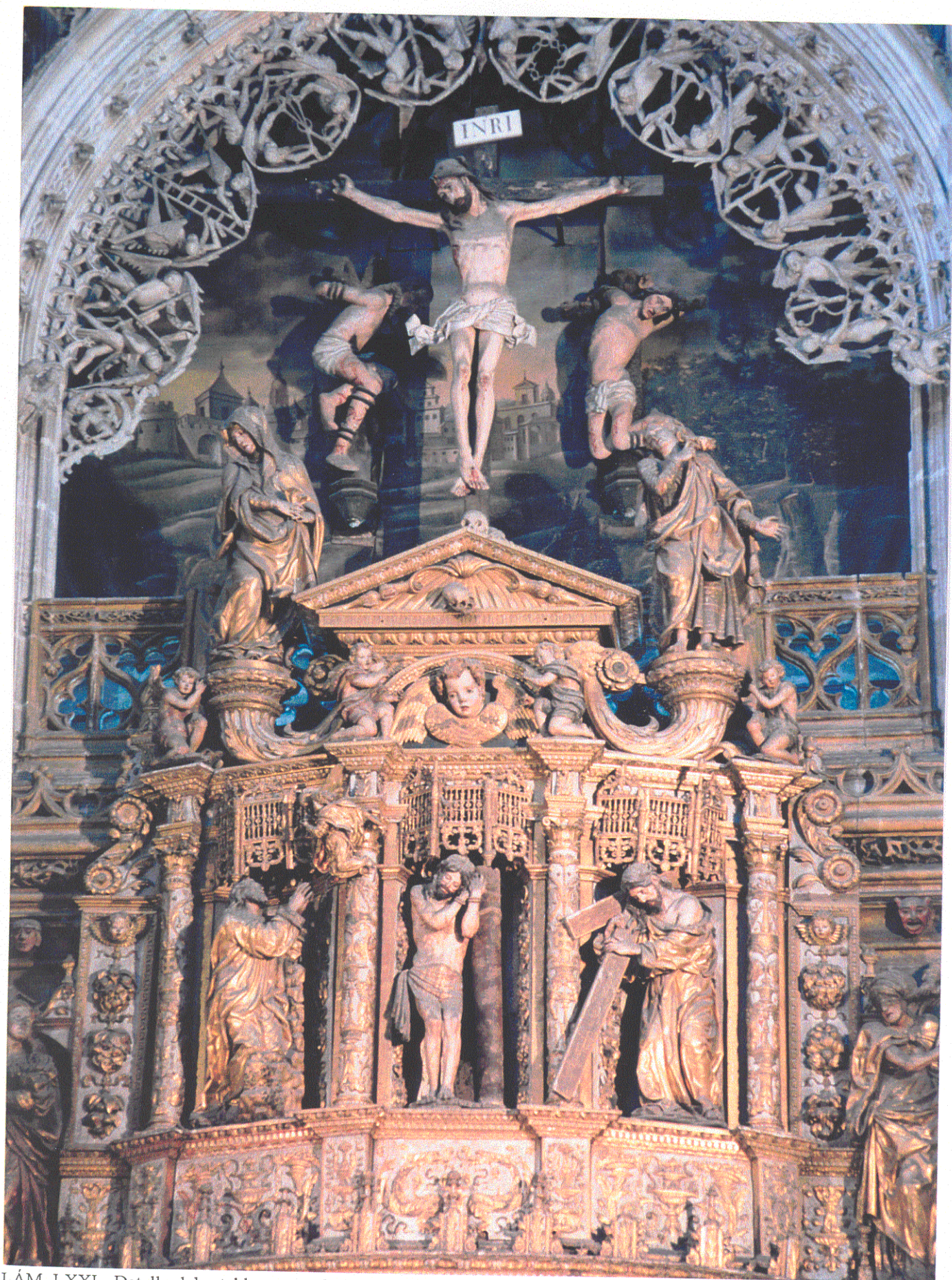
ÍNDICE DE NOMBRES

- Abajo, Francisco: 99
 Aguilar, Diego de: 115.
 Alvarez, Manuel: 7, 97.
 Ancheta, Juan de: 74, 95, 98, 113.
 Andrés, Pedro de: 95.
 Arbulu, Pedro de: 74, 95, 96, 113.
 Arce, José de: 7.
 Arce, Juan de: 115.
 Barba, Ramón: 86, 93, 121, 120
 Becerra, Gaspar: 73, 74, 75, 76, 94, 95, 96, 97,
 98, 99, 100, 114, 129, 130, 131, 132, 140, 143,
 145, 146.
 Benavente, Alvaro de: 102, 110, 111, 112.
 Berruguete, Alonso: 64, 86, 87, 88, 89, 91, 93, 92,
 94, 95, 100, 101, 113, 137, 140, 145.
 Berruguete, Inocencio: 114.
 Bigamy, Felipe: 67, 77, 78, 79, 80, 83, 84, 84, 90,
 91, 94, 140, 142, 143, 144.
 Bigamy, Gregorio: 78, 81.
 Bosarte: 102.
 Bries: 10.
 Brujas, Nicolás de: 95.
 Buonarroti, Miguel Ángel: 66, 84, 86, 87, 93, 94,
 107..
 Calabria, Jerónimo de: 123.
 Camón Aznar, José: 109.
 Cano, Alonso: 43, 127.
 Carlos V: 67, 72..
 Católica, Isabel la : 65.
 Cennini, Cennino: 16, 40, 52.
 Coca, Baltasar de: 129.
 Colonia, Simón: 77.
 Corral, Juan del: 110.
 Corral, Jerónimo del: 102, 110, 111, 112..
 Covarrubias, Alonso de: 78, 89.
 Cruz, Diego de la: 49.
 Chueca Goitia Fernández: 112.
 Damiana: 122.
 Ducete, Sebastián: 129, 130, 131.
 Fancelli, Alexandro: 65, 66.
 Felipe II: 93, 115.
 Fernández de Velasco, Pedro: 79.
 Fernández, Catalina: 130.
 Fernández, Gregorio: 7, 52, 113, 156, 121, 122,
 123, 124, 125, 126, 129, 131, 132.
 Fidas: 10.
 Florentín Indaco, Jacobo: 66.
 Forment, Lucas: 95.
 Fuertes, Pedro: 123.
 Gasca, Pedro: 115.
 Gatteaux, Nicolás Marie: 19.
 Guijuelmo, Miguel: 123.
 Giralte: 104.
 Gómez, Moreno: 96.
 González, Felicia: 113.
 Gutiérrez, Estancio: 123.
 Hernández, Sebastián: 115.
 Hernández, Bartolomé: 96, 98.
 Hoyos, Gaspar de: 57, 99.
 Hurtado de Mendoza, Diego: 65.
 Jordán, Esteban: 74, 56, 67, 98, 113, 114,
 140, 145, 146.
 Juni, Juan de: 58, 70, 96, 101, 102, 103,
 104, 105, 106, 107, 108, 109, 114, 116, 122,
 125, 126, 130, 131, 132, 141, 145, 146.
 Leoni, Pompeyo: 121.
 Martín, Francisco: 124.
 Martín González, J. J.: 106, 119, 132.
 Martín, Marcelo: 123.
 Martín de la Haya, Rodrigo: 95.
 Martínez Montañés: 7.
 Médicis: 71, 98.
 Mena, Pedro de: 127, 128.
 Miranda, Íñigo de: 95.
 Mora, Francisco de: 115.
 Navarro Talegón: 124, 131.
 Nerón: 56.
 Nicías: 10.
 Nicomedes: 10.
 Oña, Pedro de: 115.
 Ordóñez, Bartolomé: 66, 67, 82, 101.
 Ortiz, Juan: 96.
 Ortiz, Lucas: 96.
 Pacheco, Francisco: 7, 35, 40, 53, 56.
 Palencia, Gaspar de: 57, 99, 139.
 Pausias: 10.
 Picardo, León: 80, 84, 81, 91, 141, 143.
 Picardo, Juan: 95.
 Plinio: 10.
 Práxiteles: 10.
 Rincón, Francisco del: 121, 125.
 Roldán, Pedro: 7.
 Rotherdam, Erasmo de: 72.
 Rueda, Esteban: 124, 130, 131.
 Saez Pardo Mari: 78.
 Sancio, Rafael: 93, 114.
 Sarmiento y Sotomayor, Diego de: 95.
 Savonarola: 72.
 Sicione: 10.
 Siloe, Gil de: 49, 82, 141.
 Siloe, Diego: 67, 79, 80, 82, 83, 84, 88,
 102, 140, 141, 142.
 Teotocopoulos, Domenico: 115.
 Tito: 56.
 Torneo, Baltasar: 96.
 Torneo, Hernando del: 93.
 Torrigiani, Pietro: 66.
 Villacampa: 80.
 Valdés, Leal: 7.
 Valentín Díaz, Diego: 7, 120, 123.

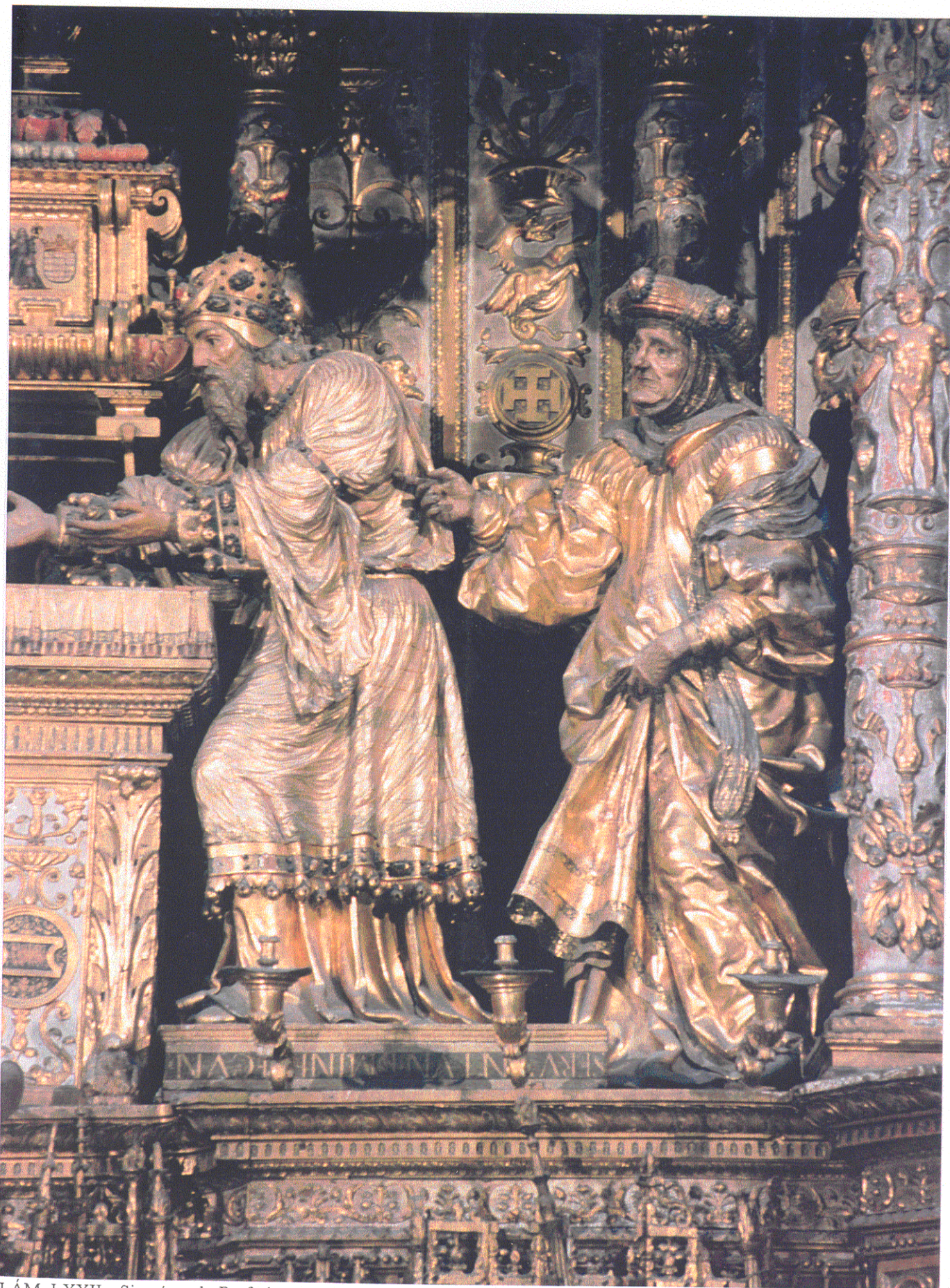
Vasari, Giorgio: 93.
Vázquez, Antonio: 105.
Vázquez, Jerónimo: 7.

Villabrille, Alonso: 116.
Zarza, Vasco de la: 66, 88.
Zurbarán, Francisco: 7.

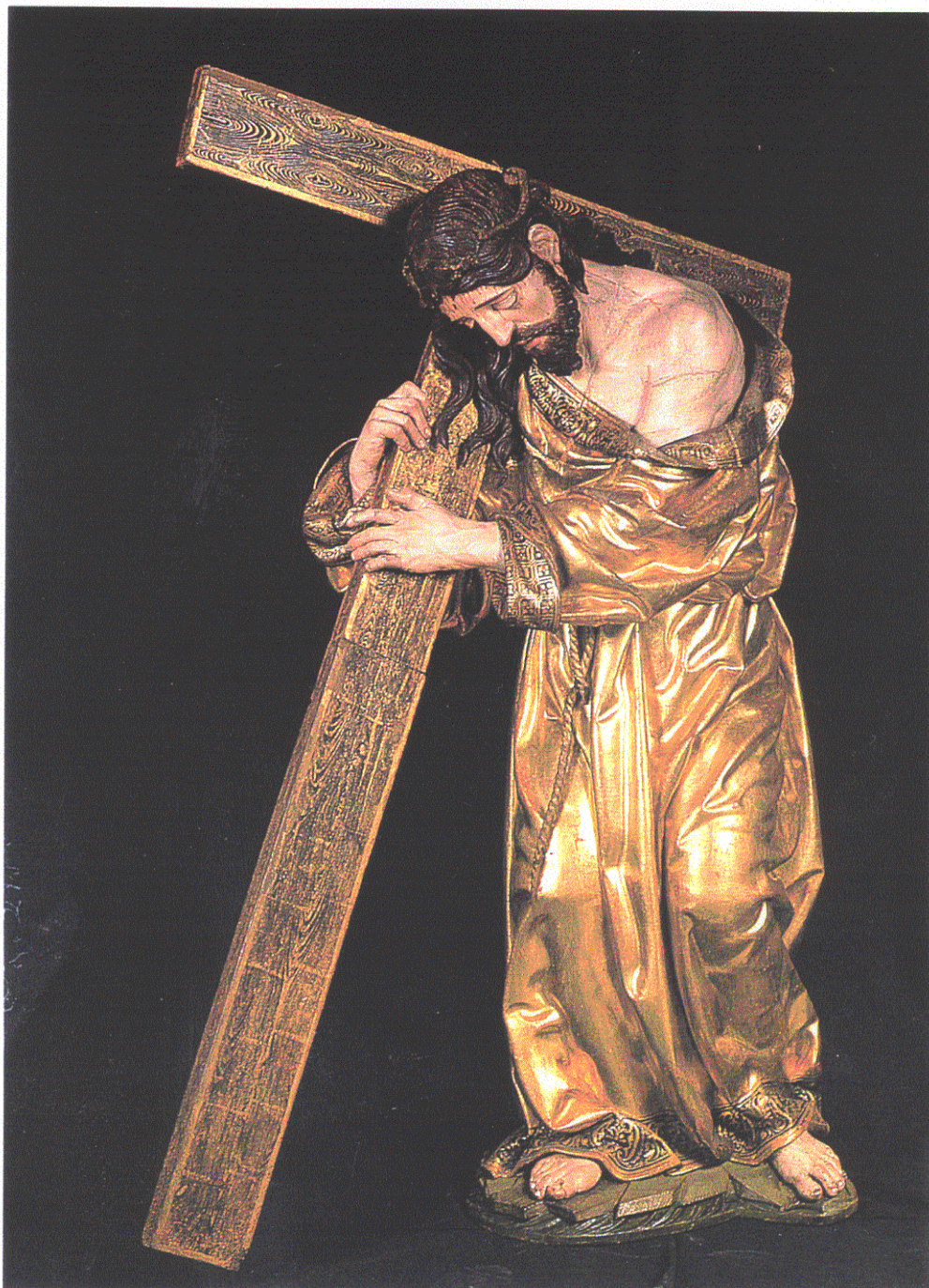
LÁMINAS
ESCULTURA RENACENTISTA



LÁM. LXXI.- Detalle del retablo mayor de la Capilla del Condestable, por Diego de Siloe y Felipe Bigarny. Catedral de Burgos. Foto del autor.



LÁM. LXXII.- Simeón y la Profetisa Ana, por Felipe Bigarny. Retablo mayor de la Capilla del Condestable. Catedral de Burgos. Foto del autor.



LÁM.- LXXIII. Cristo Camino del Calvario, (Felipe Bigarny hacia 1.526). Retablo de la Presentación. Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos.

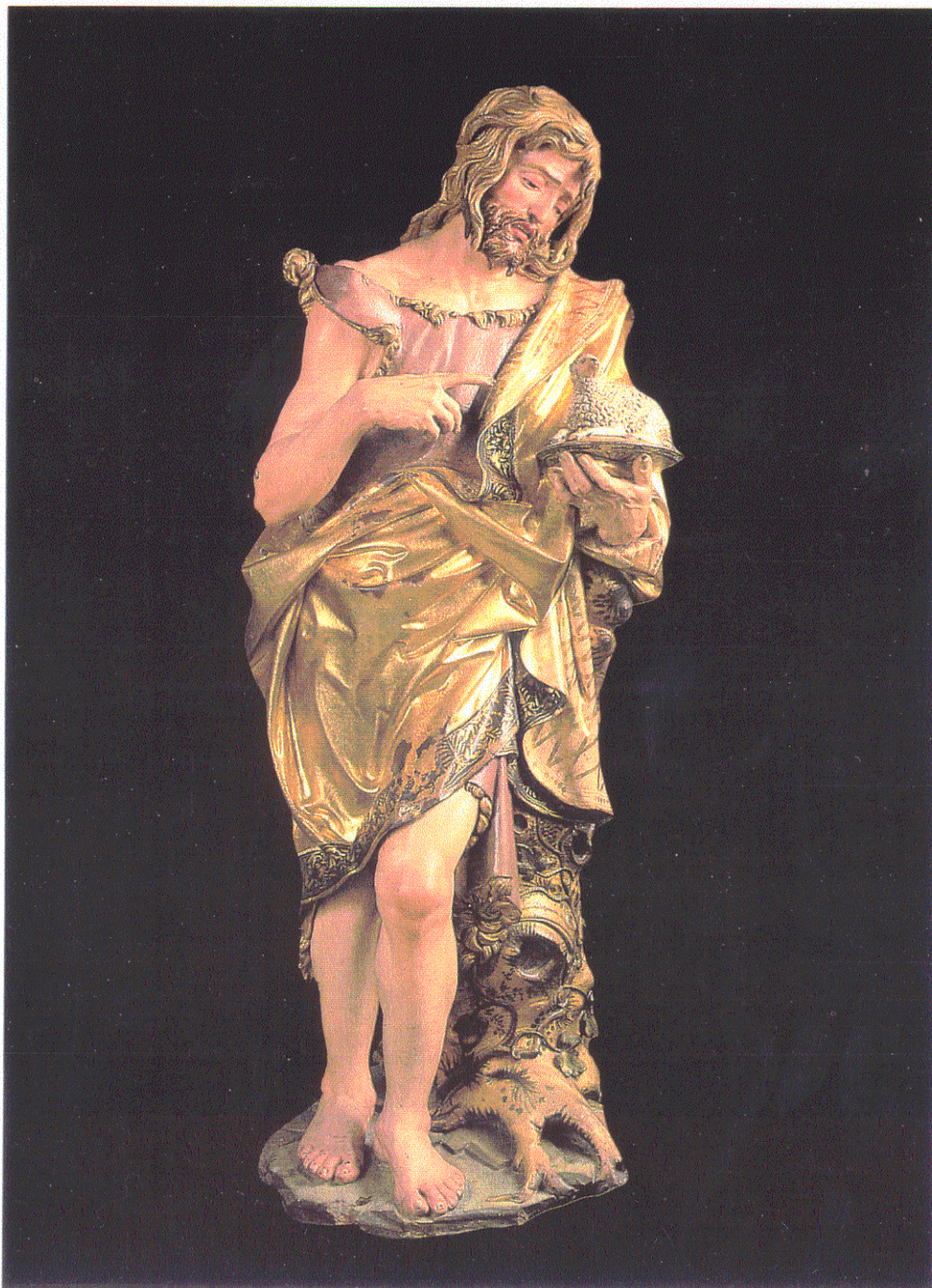


Alegoría de la Iglesia, (Felipe Bigarny hacia 1.522). Retablo de la Presentación.
Capilla del Condestable. Catedral de Burgos

LÁM.- LXXIV



San Juan Evangelista, (Diego de Siloe, Hacia 1.523). Retablo de San Pedro. Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos.



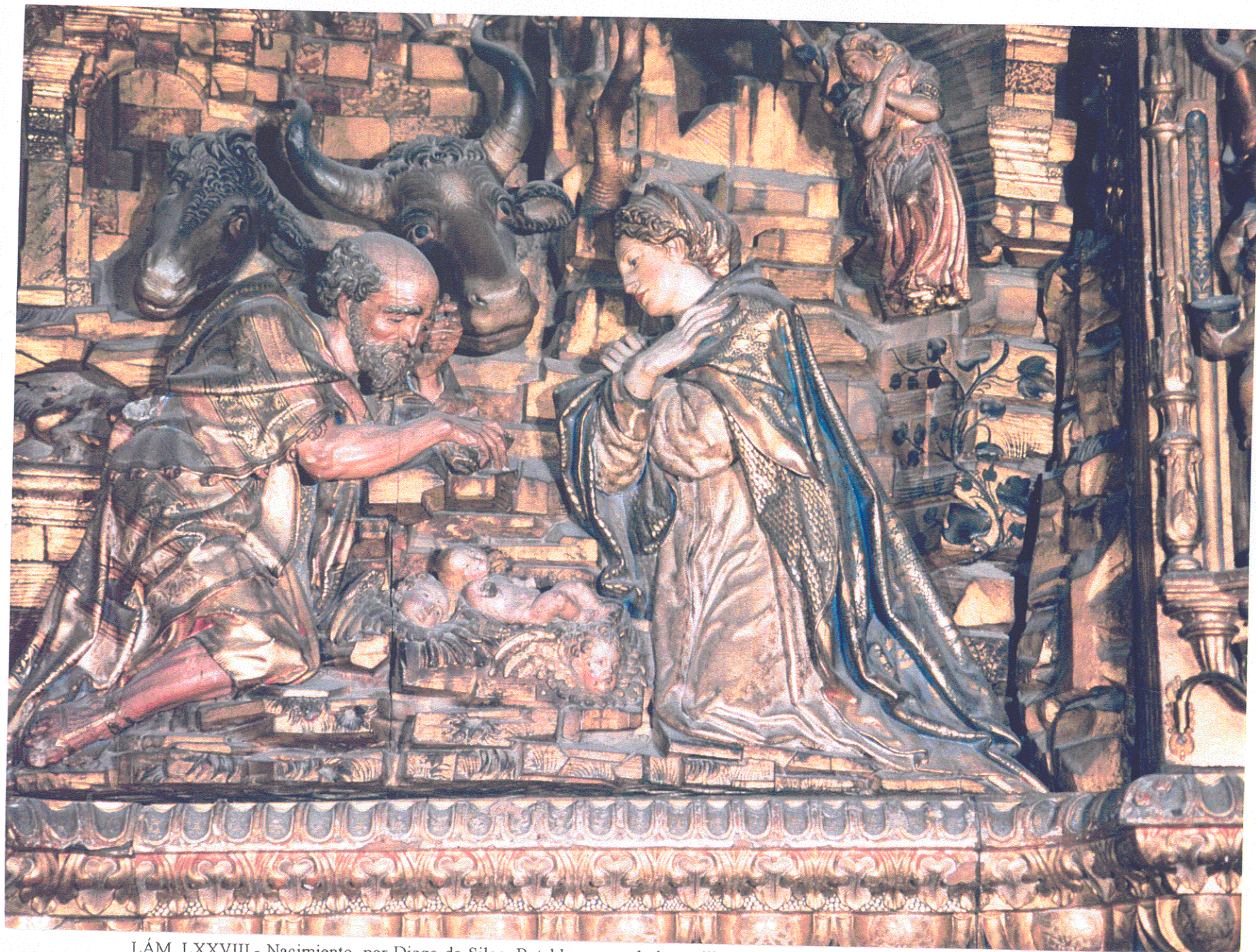
San Juan Bautista, Por Diego de Siloe, hacia 1.523. Retablo de San Pedro. Capilla del Condestable. Catedral de Burgos.

LÁM.- LXXVI.



Santa María Magdalena, por Diego de Siloé hacia 1.520 -1.523. Retablo de Santa Ana.
Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos.

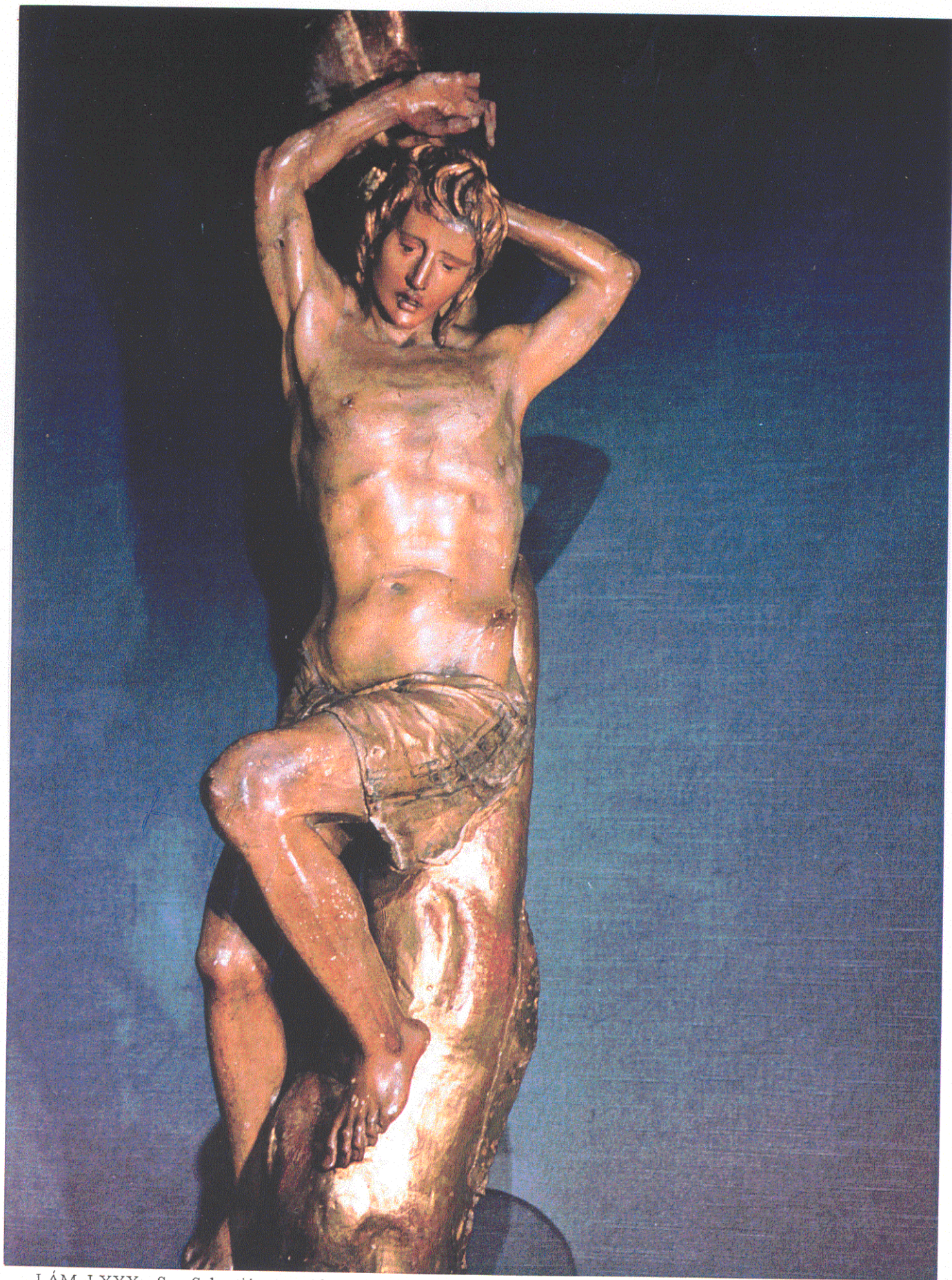
LÁM.- LXXVII.



LÁM. LXXVIII.- Nacimiento, por Diego de Siloe. Retablo mayor de la capilla del Condestable. catedral de Burgos. Foto del autor.



LÁM. LXXIX.- La Visitación, por Diego de Siloe. Retablo mayor de la Capilla del Condestable. Catedral de burgos. Foto del autor.



LÁM. LXXX.- San Sebastián, por Alonso Berruguete. Museo Nacional de Escultura Valladolid. Foto del autor.



LÁM. LXXXI.- Detalle de San Sebastián, por Alonso Berruguete. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Foto del autor.



LÁM. LXXXII.- Adoración por Alonso Berruguete. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Foto del autor.



LÁM. LXXXIII.- Escultura de Alonso Berruguete, procedente del retablo mayor de San Benito el Real. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Foto del autor.



LÁM. LXXXIV.- Escultura de Alonso Berruguete, procedente del retablo mayor de San Benito el Real. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Foto del autor.



LÁM.LXXXV.- San Cristóbal, por Alonso Berruguete. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Foto del autor.



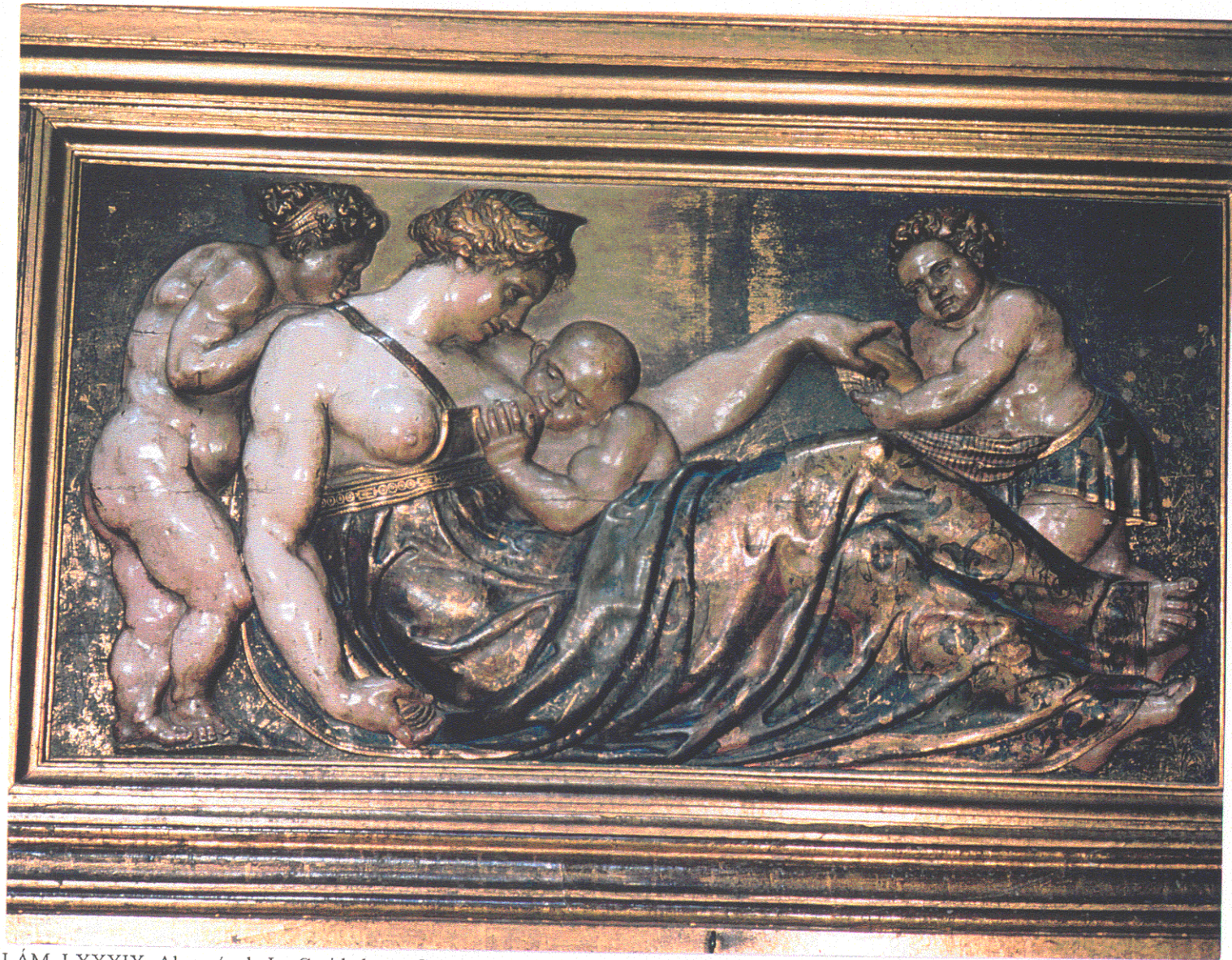
LÁM. LXXXVI.- Santa Ana enseñando a leer a la Virgen, atribuida a Gaspar Becerra. Museo Diocesano y Catedralicio de León.



LÁM. LXXXVII. Detalle de Santo Toribio, por Gaspar Becerra. Museo Diocesano y Catedralicio de Astorga. (León). Foto del autor.



LÁM. LXXXVIII.- Alegoría de la Fe, por Gaspar Becerra. Banco del retablo mayor de la catedral de Astorga. (León) Foto del autor.



LÁM. LXXXIX.-Alegoría de La Caridad, por Gaspar Becerra. Banco del retablo mayor de la Catedral de Astorga. (León). Foto del autor.



LÁM. XC.- Alegoría de la Religión, por Gaspar Becerra. Banco del retablo mayor de la catedral de Astorga. (León). Foto del autor.



LÁM. XCI.- Alegoría de la Vigilancia, por Gaspar Becerra. Banco del retablo mayor de la catedral de Astorga. (León). Foto del autor.



LÁM. XCII.- Detalle de la Piedad, por Gaspar Becerra. Retablo mayor de la catedral de Astorga. (León).
Foto del autor.



LAM. XCIII.- La Asunción, por Gaspar Becerra. Retablo mayor de la catedral de Astorga. (León). Foto del autor.



LÁM. XCIV.- Pentecostés, por Gaspar Becerra. Retablo mayor de la catedral de Astorga (León). Foto del autor.



LÁM. XCV.- Inmaculada, por Juan de Juni. Capilla de los Benaventos. Iglesia de Santa María. Medina de Rioseco. (Valladolid). Foto del autor.



LÁM. XCVI.- Retablo de la Capilla de los Benaventes, por Juan de Juni. Iglesia de Santa María. Medina de Rioseco. (Valladolid). Foto del autor.



LÁM. XCVII.- San Antonio de Padua, por Juan de Juni. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Foto del autor.



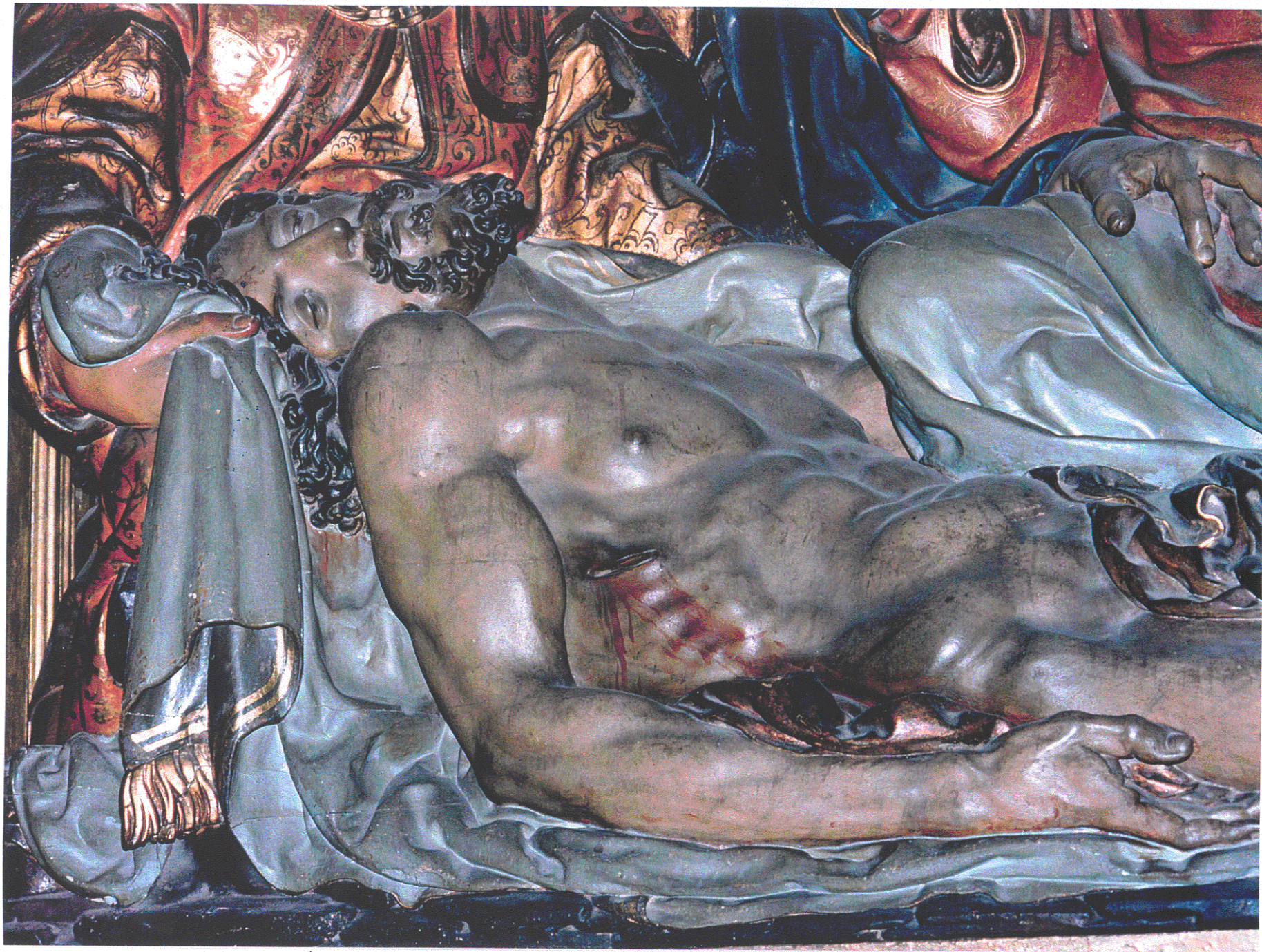
LÁM. XCVIII.- Retablo mayor, por Juan de Juni. Iglesia de San Antolín. Tordesillas. (Valladolid). Foto del autor.



LÁM. IC.- Detalle del retablo mayor de la Iglesia de San Antolín, por Juan de Juni. Tordesillas. (Valladolid). Foto del autor.



LÁM. C.- Detalle del retablo mayor de la Iglesia de San Antolín, por Juan de Juni. Tordesillas. (Valladolid). Foto del autor.



LÁM. CI.- Detalle del Santo Entierro, por Juan de Juni. Catedral de Segovia. Foto del autor.



LÁM. CII.- Detalle del Santo Entierro, por Juan de Juni. Catedral de segovia. Foto del autor.



LÁM. CIII.- Detalle del Santo Entierro, por Juan de Juni. Catedral de segovia. Foto del autor.



LÁM. CIV.- Detalle del Santo Entierro, por Juan de Juni. Catedral de segovia. Foto del autor.



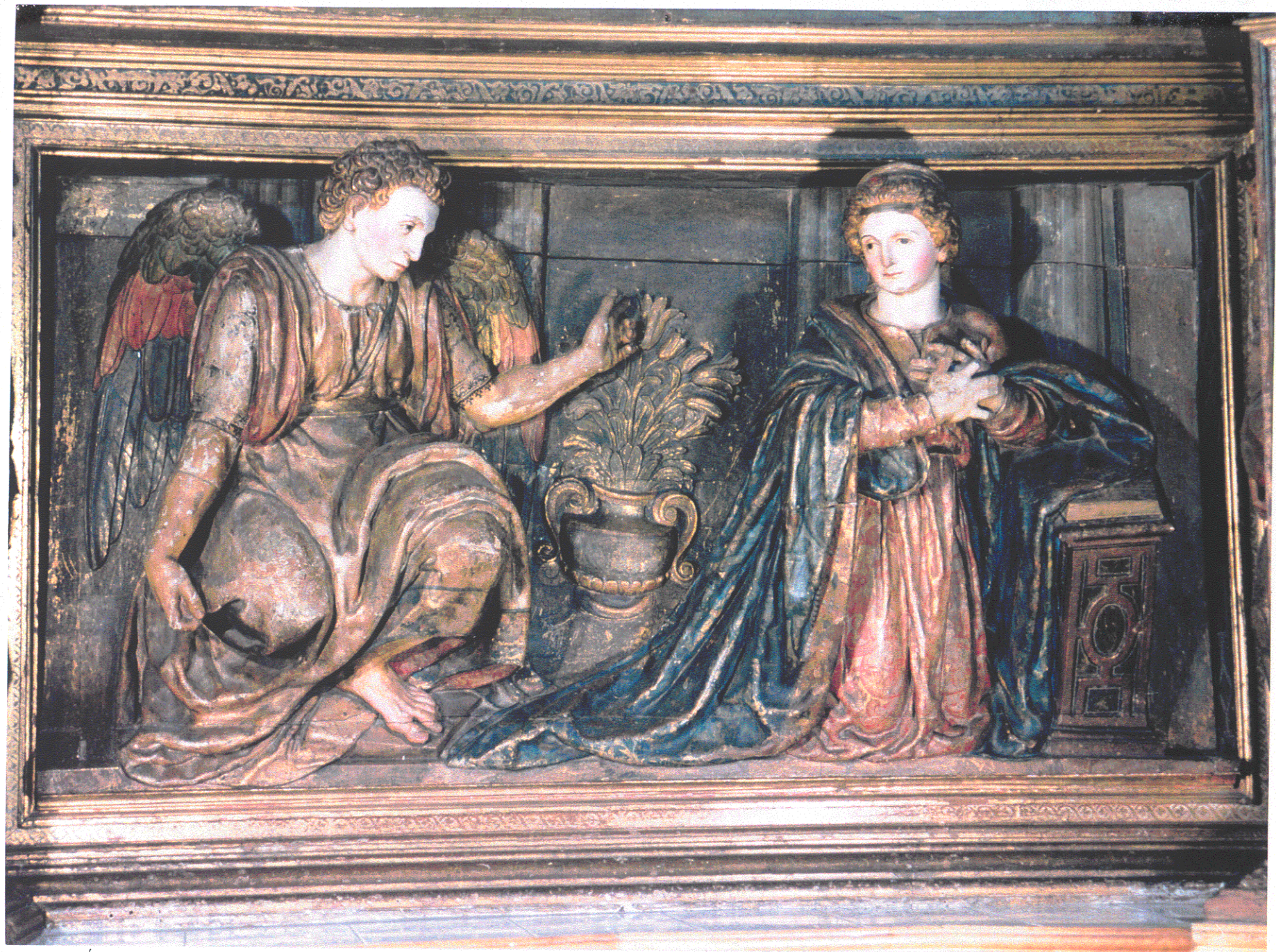
LÁM. CV.- San Pedro, atribuido a Juan de Juni. Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Santa María. Medina de Rioseco. (Valladolid). Foto del autor.



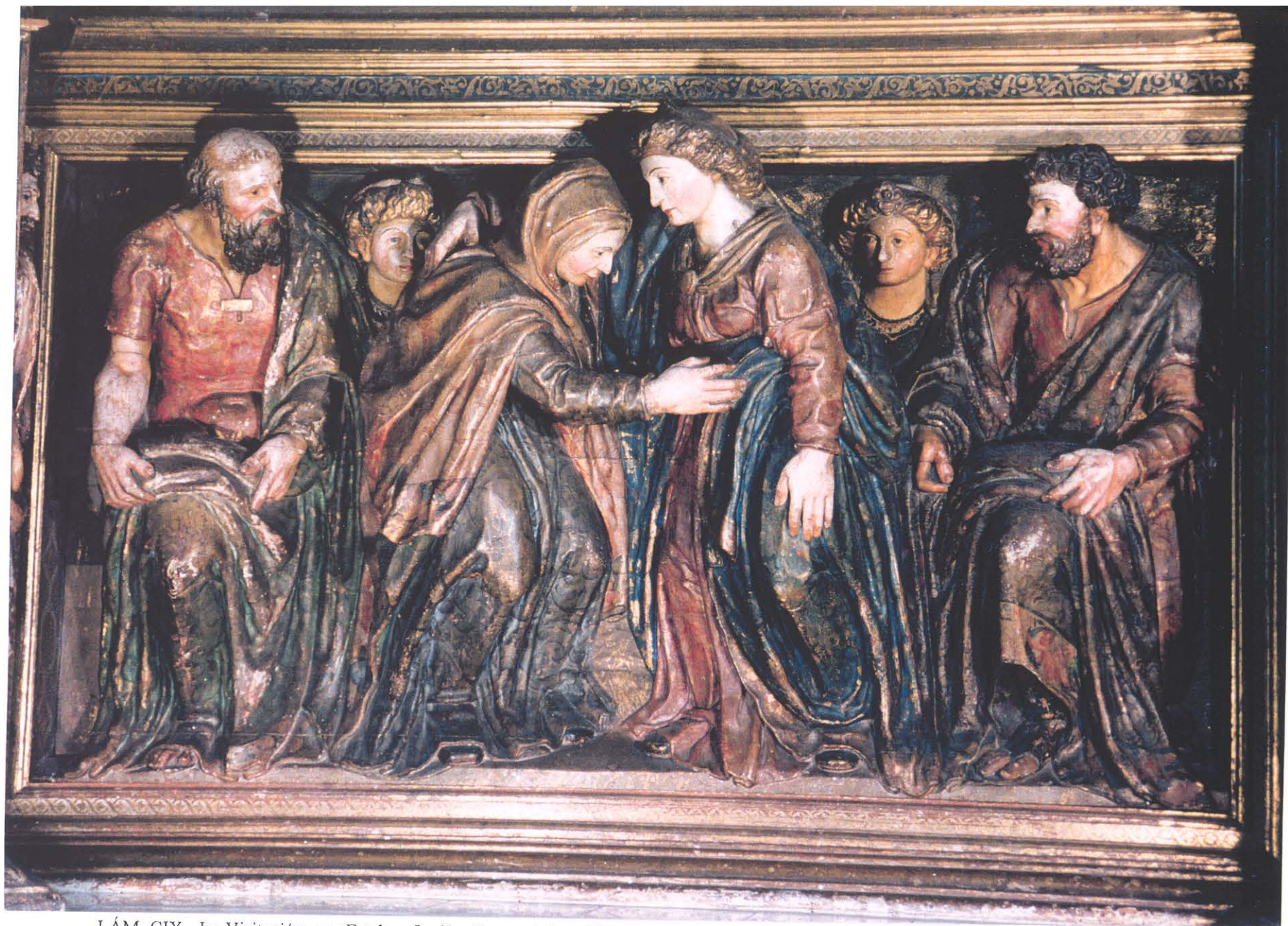
LÁM. CVI.- San Pablo, atribuido a Juan de Juni. Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Santa María. Medina de Rioseco. (Valladolid). Foto del autor.



LÁM. CVII.- Calvario, por Inocencio Berruguete. Museo de San Antolín. Tordesillas (Valladolid). Foto del autor.



LÁM. CVIII.- La Anunciación, por Esteban Jordán. Banco del retablo mayor de la iglesia de Santa María. Alaejos (valladolid). Foto del autor.



LÁM. CIX.- La Visitación, por Esteban Jordán. Banco del retablo mayor de la iglesia de Santa María. Alaejos (valladolid). Foto del autor.



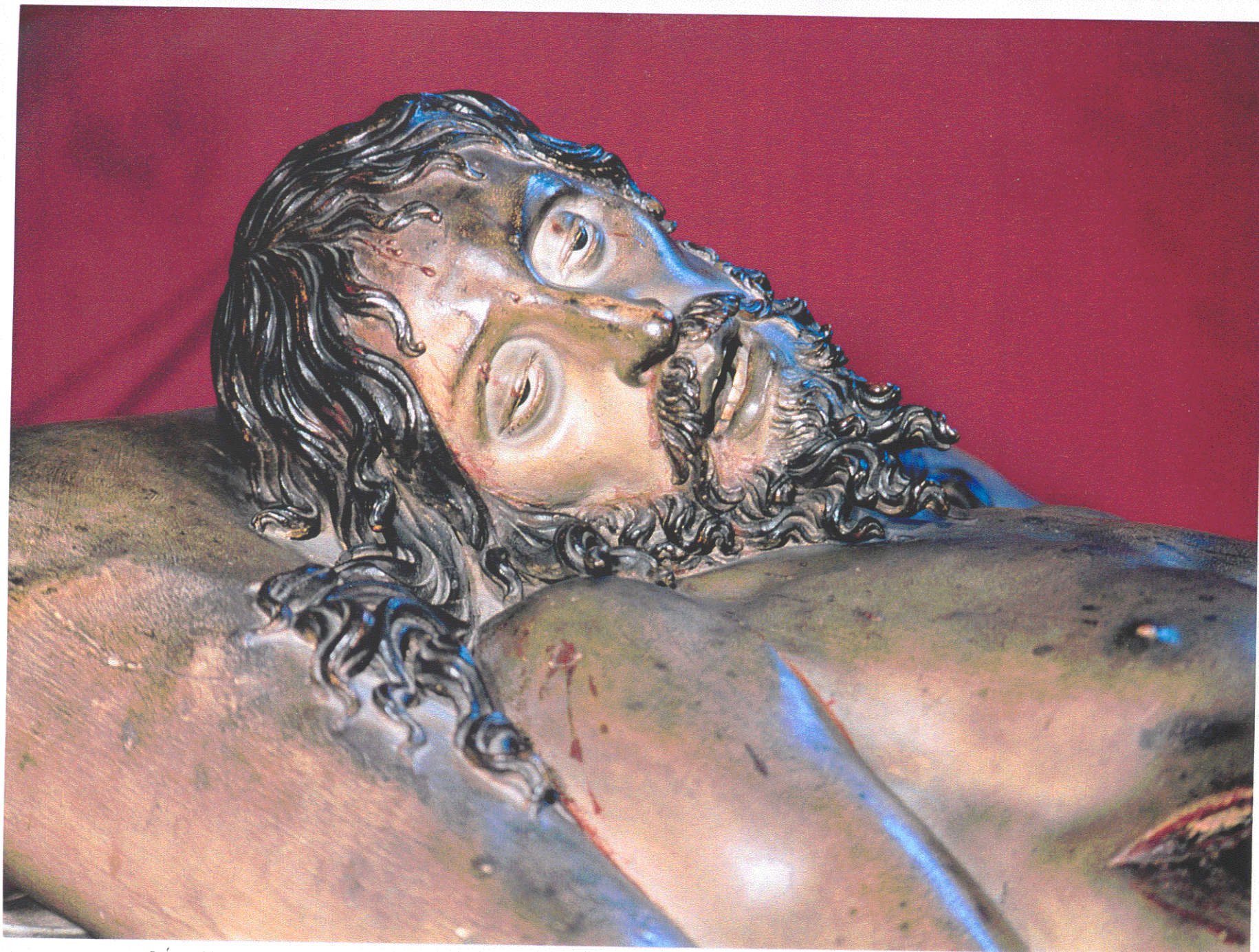
LÁM. CX.- Detalle de la Visitación, por Esteban Jordán. Banco del Retablo mayor de la iglesia de Santa María. Alaejos (Valladolid). Foto del autor.



LÁM. CXI.- Asunción, Por esteban Jordán. Detalle del retablo mayor de la iglesia de Santa María. Alaejos (Valladolid). Foto del autor.



LÁM. CXII.- Detalle del Bautismo de Jesús, por Gregorio Fernández. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Foto del autor.



LÁm. CXIII.- Detalle de cristo Yacente, por Gregorio Fernández. Museo Nacional de escultura. Valladolid. Foto del autor.



LÁm. CXIV.- Piedad, por Gregorio Fernández. Museo Nacional de escultura. Valladolid. Foto del autor.



LÁM. CXV.- Detalle de Piedad, por Gregorio Fernández. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Foto del autor.



LÁM. CXVI.- Cabeza de Cristo. Piedad de Gregorio Fernández. Iglesia Parroquial de San Martín. La bañeza (León). Foto del autor.



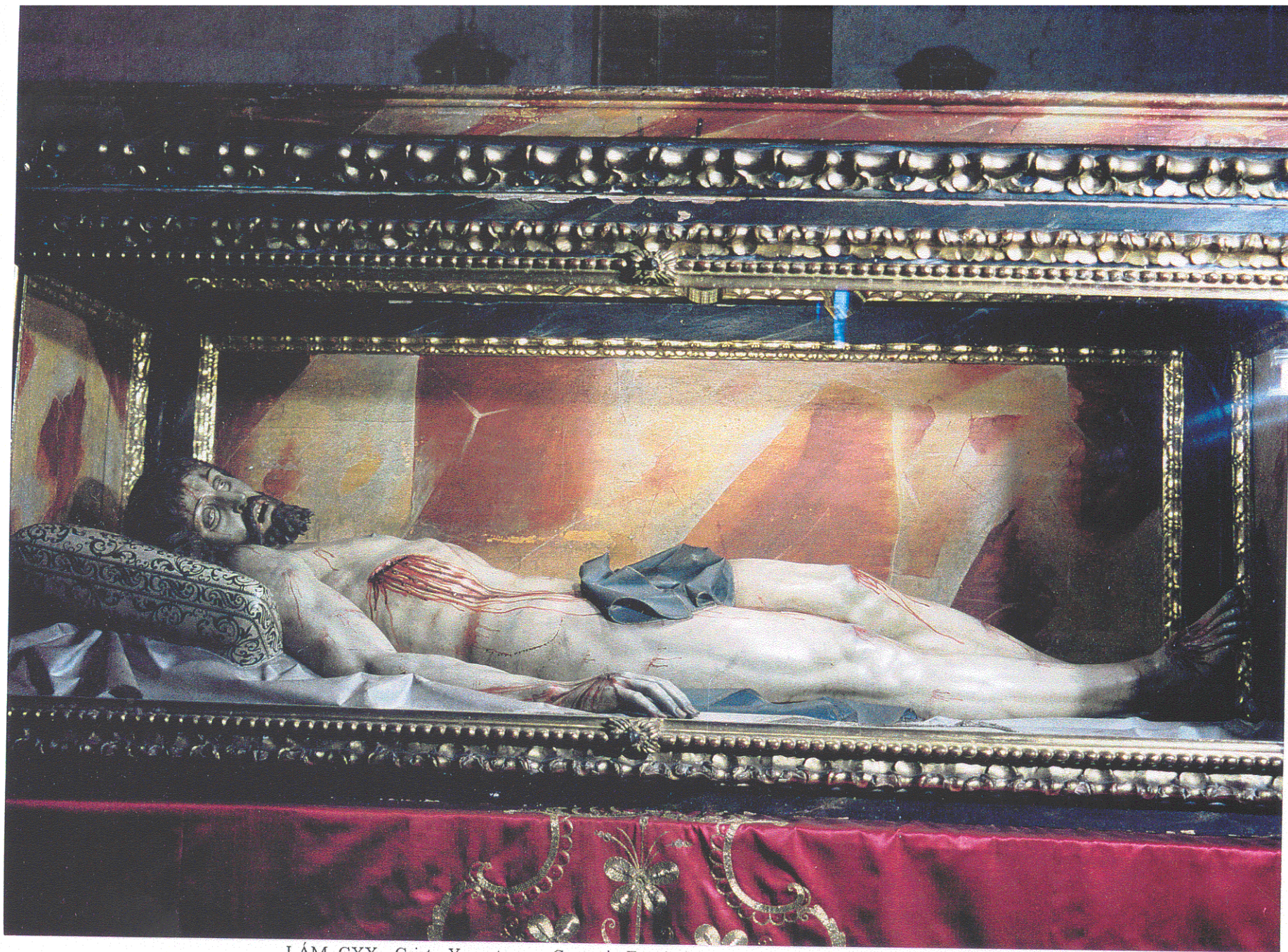
LÁM. CXVII.- Detalle de *Piedad*, por Gregorio Fernández. Iglesia Parroquial de San Martín. La Bañeza (León). Foto del autor.



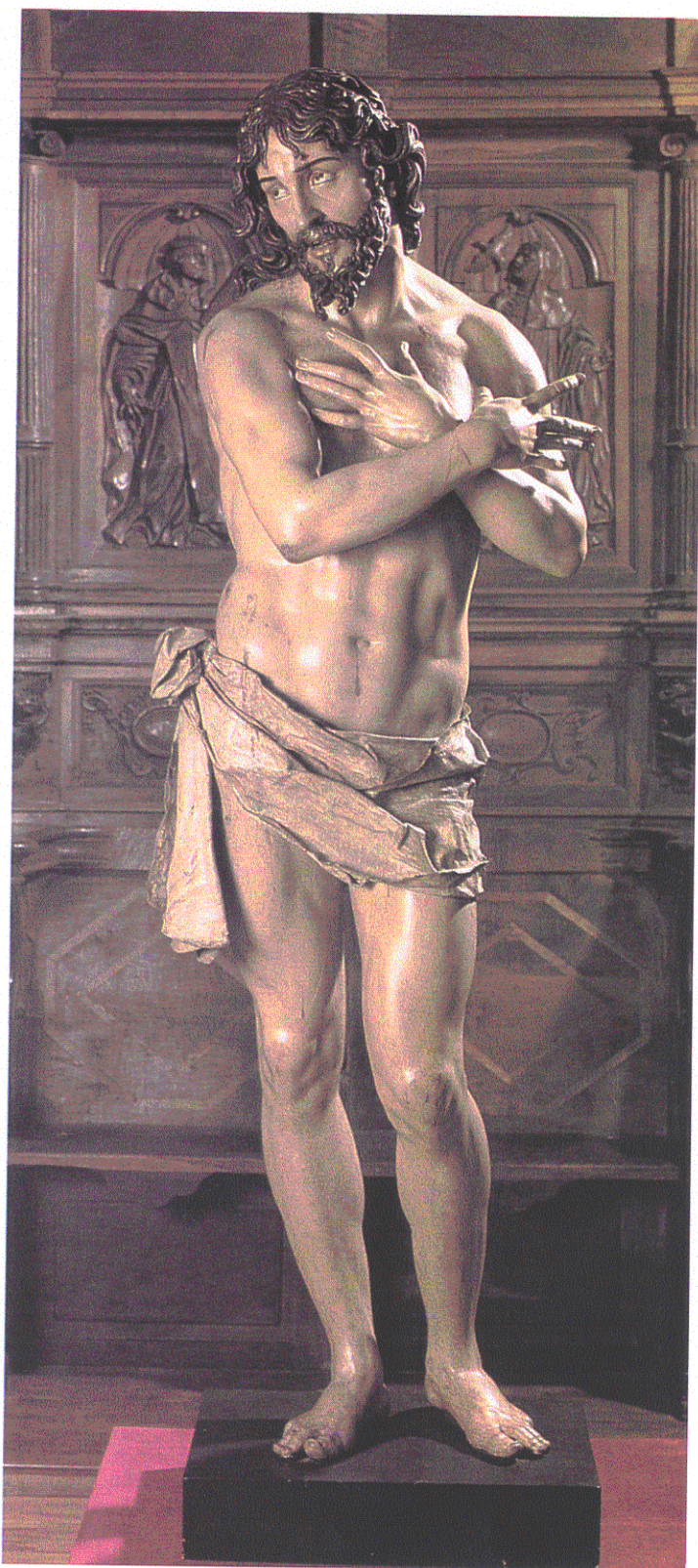
LÁM. CXVIII. Mano derecha de Cristo. Piedad de Gregorio Fernández. Iglesia Parroquial de San Martín. La Bañeza (León).
Foto del autor



LÁM. CXIX.- Piedad de Gregorio Fernández. Detalle de su mano derecha. Iglesia Parroquial de San Martín. La Bañeza (León). Foto del autor.



LÁM. CXX.- Cristo Yacente, por Gregorio Fernández. Catedral de Segovia. Foto del autor.



LÁM. CXXI.- Ecce Homo, por Gregorio Fernández. Museo
Diocesano y Catedralicio de Valladolid



LÁM. CXXII.- Inmaculada, por Pedro de Mena. Museo de San Antolín. Tordesillas. (Valladolid). Foto del autor.



LÁM. CXXIII.- Ecce Homo, por Pedro de Mena. Convento de Madres concepcionistas. Zamora. Foto del autor.



LÁM. CXXIV.- María Magdalena, por Pedro de Mena haci 1.664. Museo Nacional de Escultura.



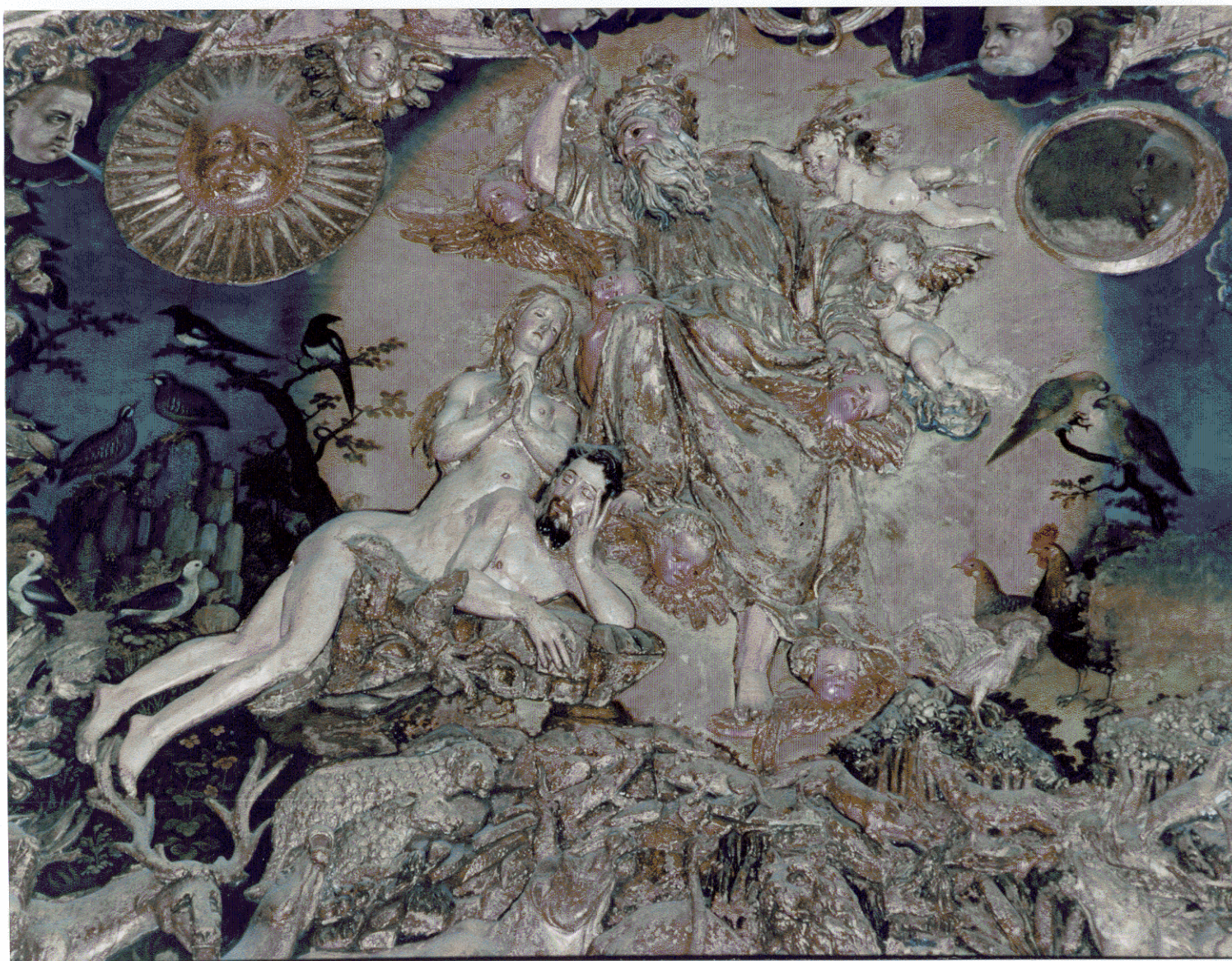
LÁM. CXXV.- Pedro de Mena, Dolorosa. Convento de Santa Ana. Tordesillas. (Valladolid).



Pedro de Mena. Detalle de Dolorosa. Convento de Santa Ana. Tordesillas. (Valladolid).



Pedro de Mena. San Pedro de Alcantara. Museo Nacional de Escultura. Valladolid.



Creación de Eva, por los hermanos Corral de Villalpando. Capilla de los Benaventos. Iglesia de Santa María de Mediavilla. Medina de Rioseco. (Valladolid). Foto del autor.



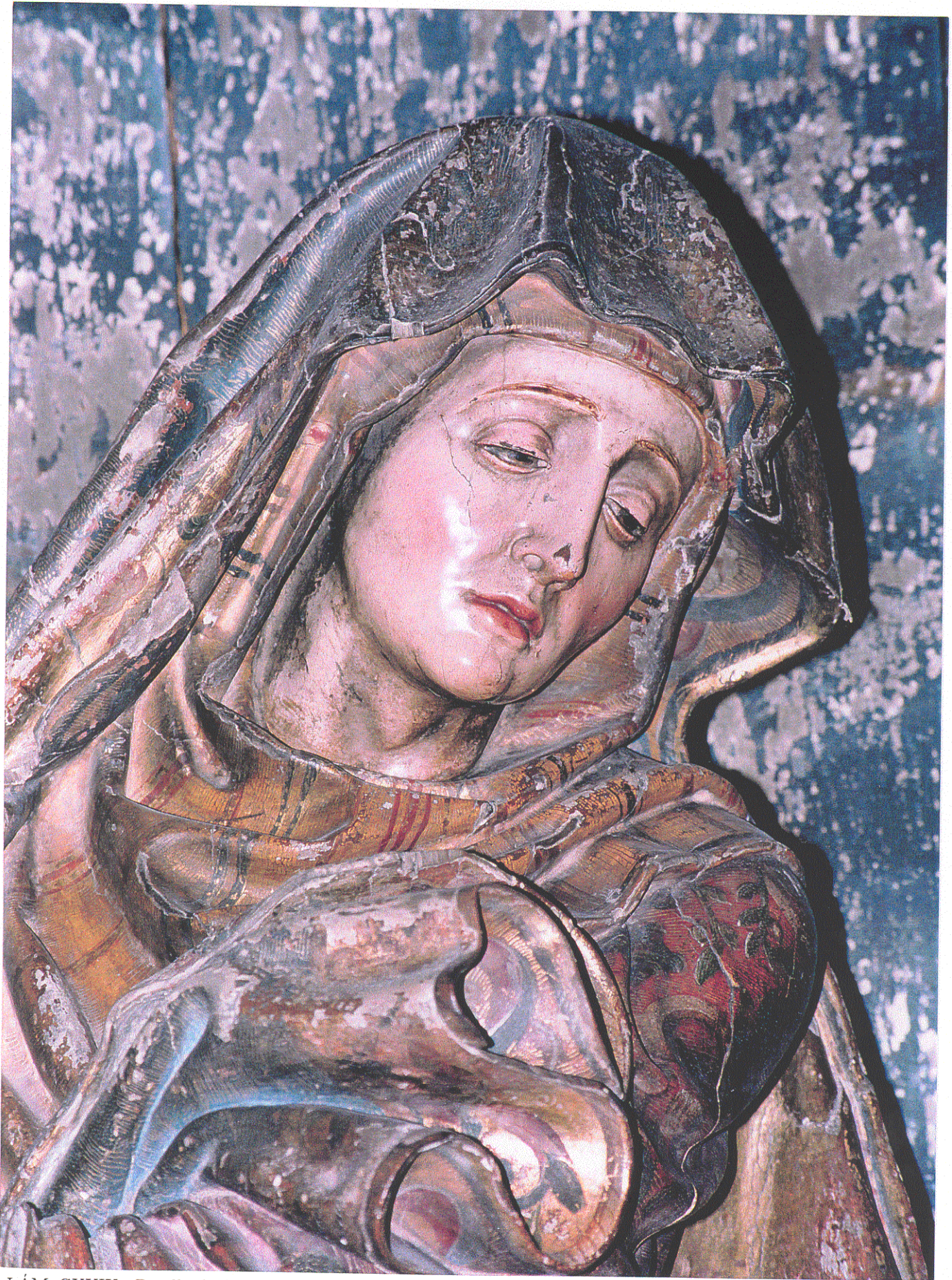
LÁM. CXXVI.- San Juan, por Sebastián Ducete. Iglesia Parroquial de Pinilla de Toro. (Zamora). Foto del autor.



LAM. CXXVII.- Detalle del manto de San Juan, por Sebastián Ducete. Iglesia Parroquial de Pinilla de Toro. (Zamora)
Foto del autor.



LÁM. CXXVIII.- Dolorosa, por Sebastián Ducete. Iglesia Parroquial de Pinilla de Toro. (Zamora). Foto del autor.



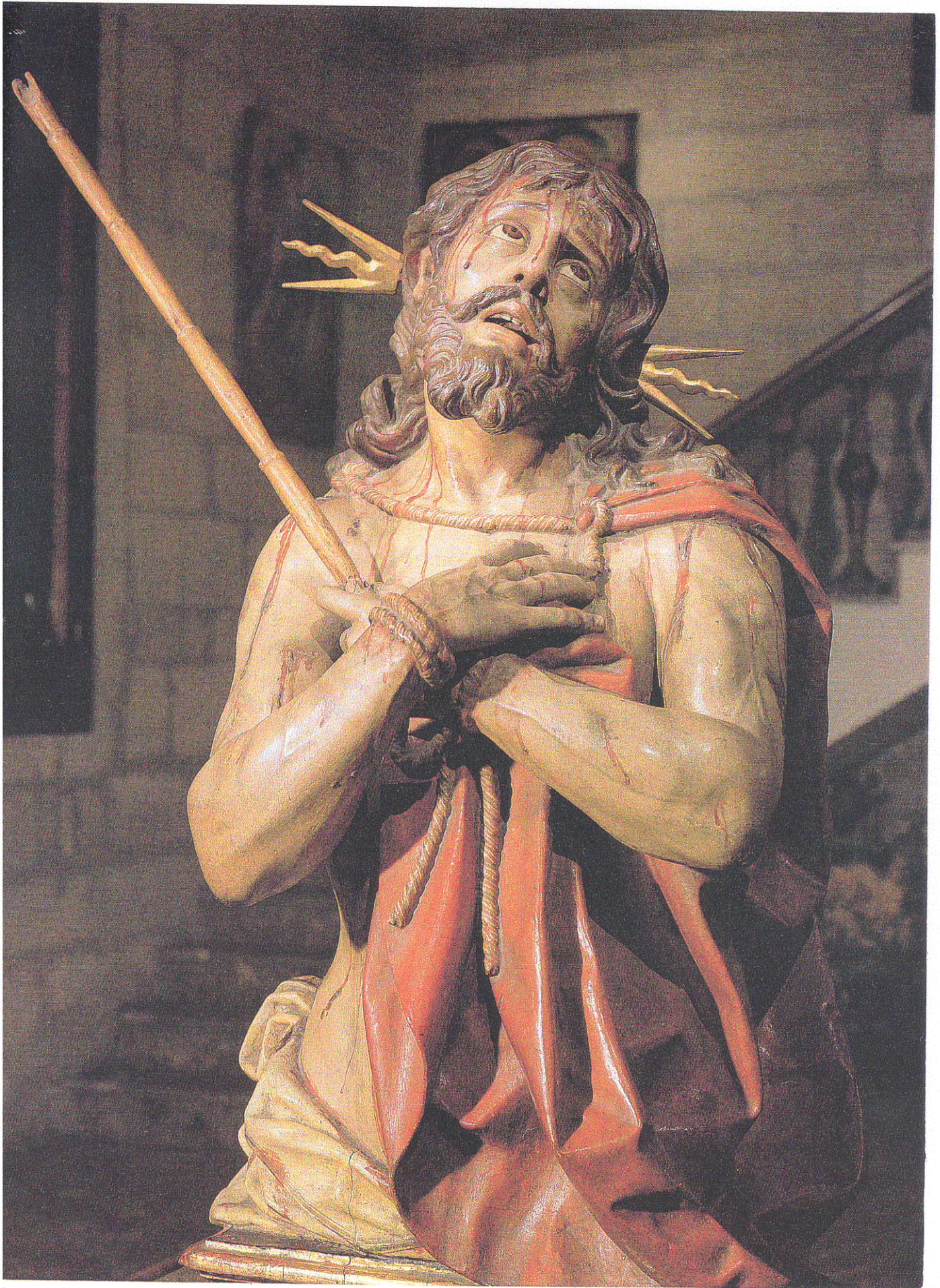
LÁM. CXXIX.- Detalle de Dolorosa, por Sebastián Ducete. Iglesia Parroquial de Pinilla de Toro. (Zamora). Foto del autor.



LÁM. CXXX.- Detalle de la Virgen de las Candelas, por Esteban Rueda. Iglesia de Nuestra Señora de Arbás. Toro (Zamora). Foto del autor.



LÁM. CXXXI.- Detalle de Santa Eulalia, por Sebastián Ducete hacia 1.630. Iglesia Parroquial de Villardondiego. (Zamora). Foto del autor.



LÁM. CXXXII. Ecce Homo. Anónimo de la escuela de Gregorio Fernández. Museo Diocesano y Catedralicio de León.



LÁM. CXXXIII.- Cabeza de San Juan Bautista, de procedencia desconocida, siglo XVIII. Museo Nacional de Escultura. Valladolid.



LÁM. CXXXIV.- Cabeza de San Pablo, por Juan Alonso Villabrille, 1.707. Procedente del convento de San Pablo de Valladolid. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Foto del autor.



LÁM. CXXXV.- Asunción por Juan de Pobes. Retablo mayor del monasterio de las huelgas. Burgos. Foto del autor.



LÁM. CXXXVI.- Anónimo de la escuela de Gregorio Fernández. Museo de San Antolín. Tordesillas. (Valladolid). Foto del autor.



LÁM. CXXXVII.- San Pascual Bailón, seguidor de la escuela de Mena. Convento de Mercedarios de Toro. (Zamora). Foto del autor.



LÁM. CXXXVIII.- Detalle de San Pascual Bailón, escuela de Mena. Convento de Mercedarios de Toro. (Zamora). Foto del autor.



LÁM. CXXXIX.- San Bruno, por Manuel Pereira. Cartuja de Miraflores. Burgos. Foto del autor.



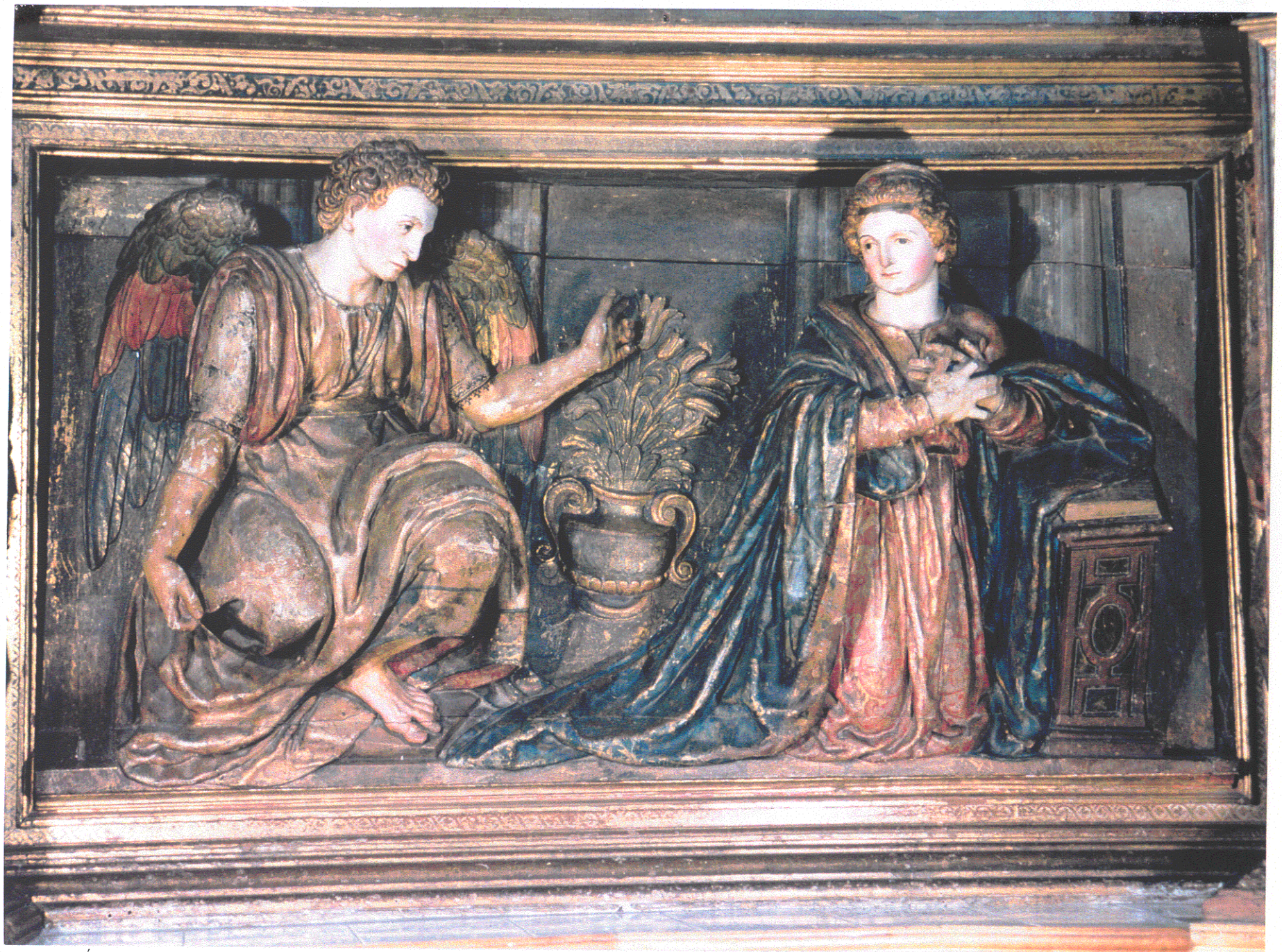
LÁM. CXL.- Detalle de San Bruno, por Manuel Pereira. Cartuja de Miraflores. Burgos. Foto del autor.



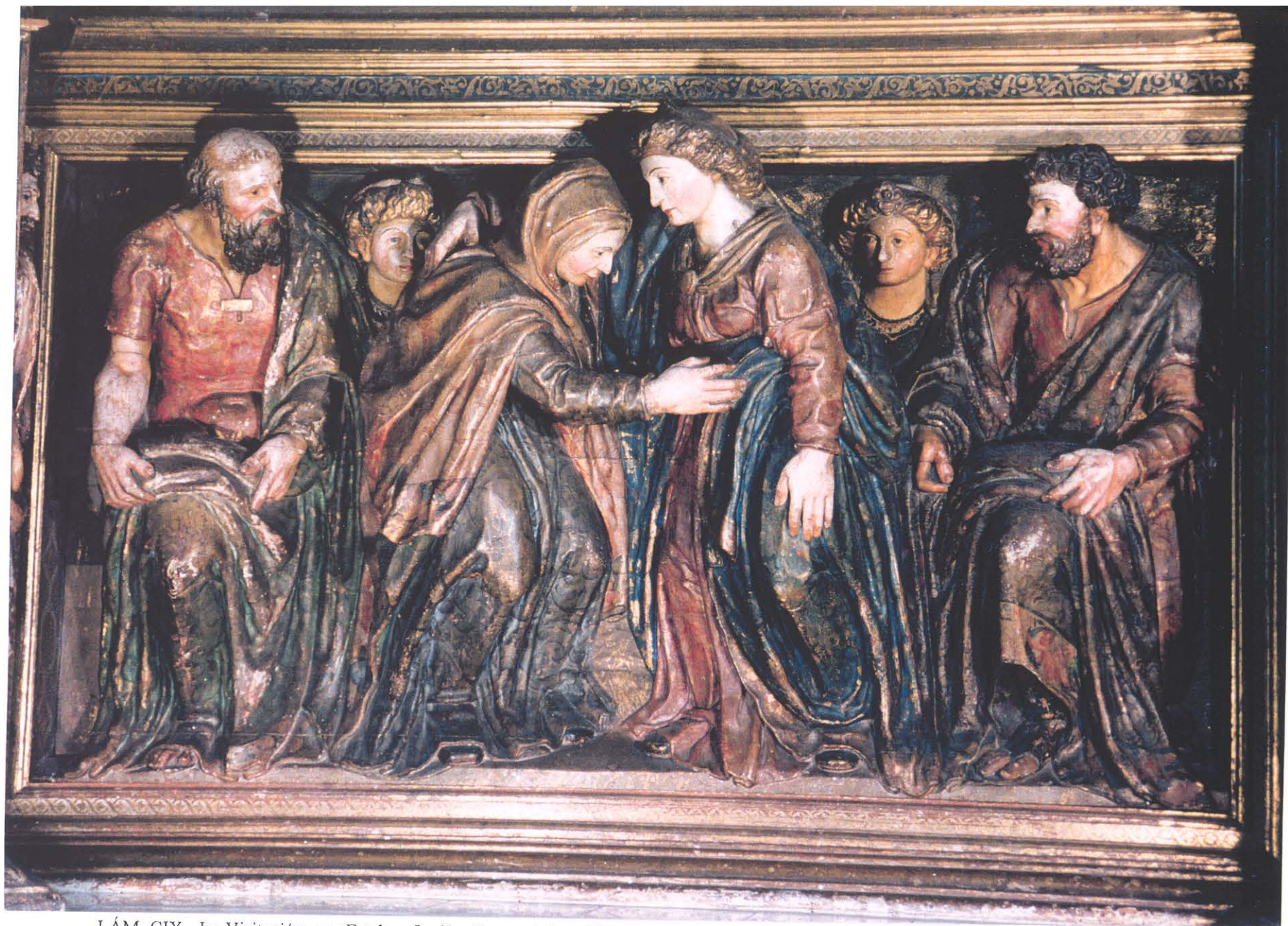
LÁM. CVI.- San Pablo, atribuido a Juan de Juni. Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Santa María. Medina de Rioseco. (Valladolid). Foto del autor.



LÁM. CVII.- Calvario, por Inocencio Berruguete. Museo de San Antolín. Tordesillas (Valladolid). Foto del autor.



LÁM. CVIII.- La Anunciación, por Esteban Jordán. Banco del retablo mayor de la iglesia de Santa María. Alaejos (valladolid). Foto del autor.



LÁM. CIX.- La Visitación, por Esteban Jordán. Banco del retablo mayor de la iglesia de Santa María. Alaejos (valladolid). Foto del autor.



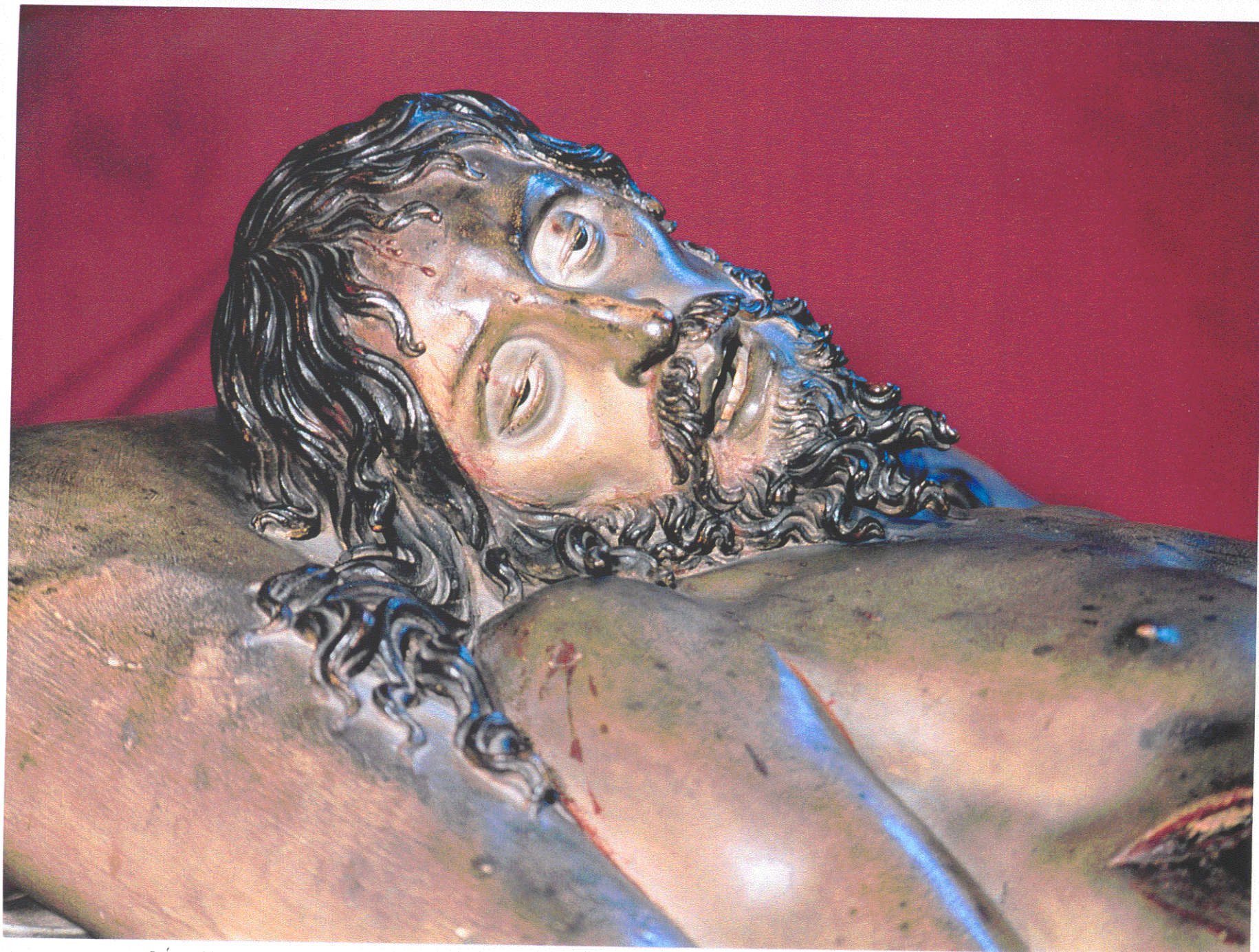
LÁM. CX.- Detalle de la Visitación, por Esteban Jordán. Banco del Retablo mayor de la iglesia de Santa María. Alaejos (Valladolid). Foto del autor.



LÁM. CXI.- Asunción, Por esteban Jordán. Detalle del retablo mayor de la iglesia de Santa María. Alaejos (Valladolid). Foto del autor.



LÁM. CXII.- Detalle del Bautismo de Jesús, por Gregorio Fernández. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Foto del autor.



LÁm. CXIII.- Detalle de cristo Yacente, por Gregorio Fernández. Museo Nacional de escultura. Valladolid. Foto del autor.



LÁm. CXIV.- Piedad, por Gregorio Fernández. Museo Nacional de escultura. Valladolid. Foto del autor.



LÁM. CXV.- Detalle de Piedad, por Gregorio Fernández. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Foto del autor.



LÁM. CXVI.- Cabeza de Cristo. Piedad de Gregorio Fernández. Iglesia Parroquial de San Martín. La bañeza (León). Foto del autor.



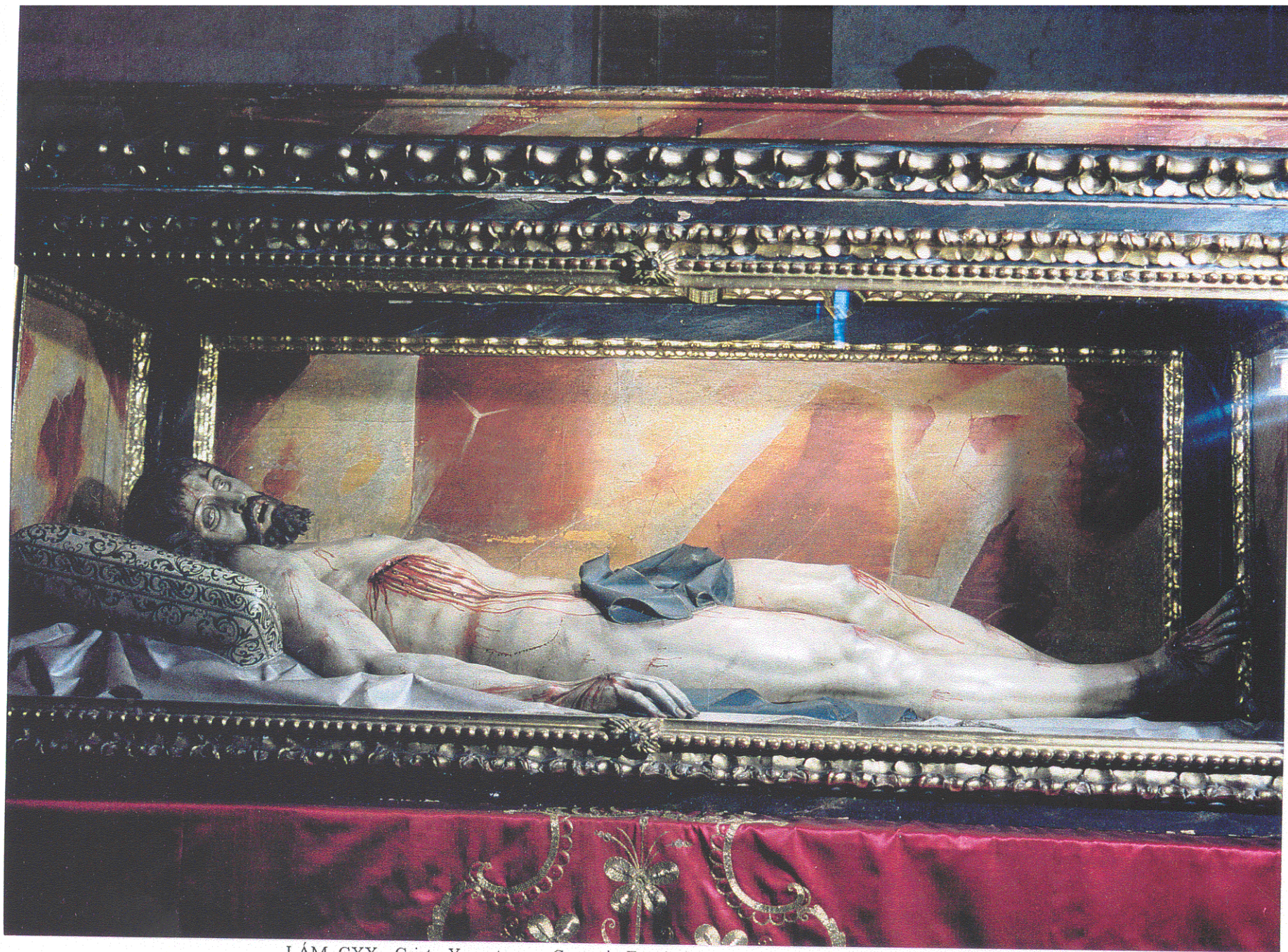
LÁM. CXVII.- Detalle de *Piedad*, por Gregorio Fernández. Iglesia Parroquial de San Martín. La Bañeza (León). Foto del autor.



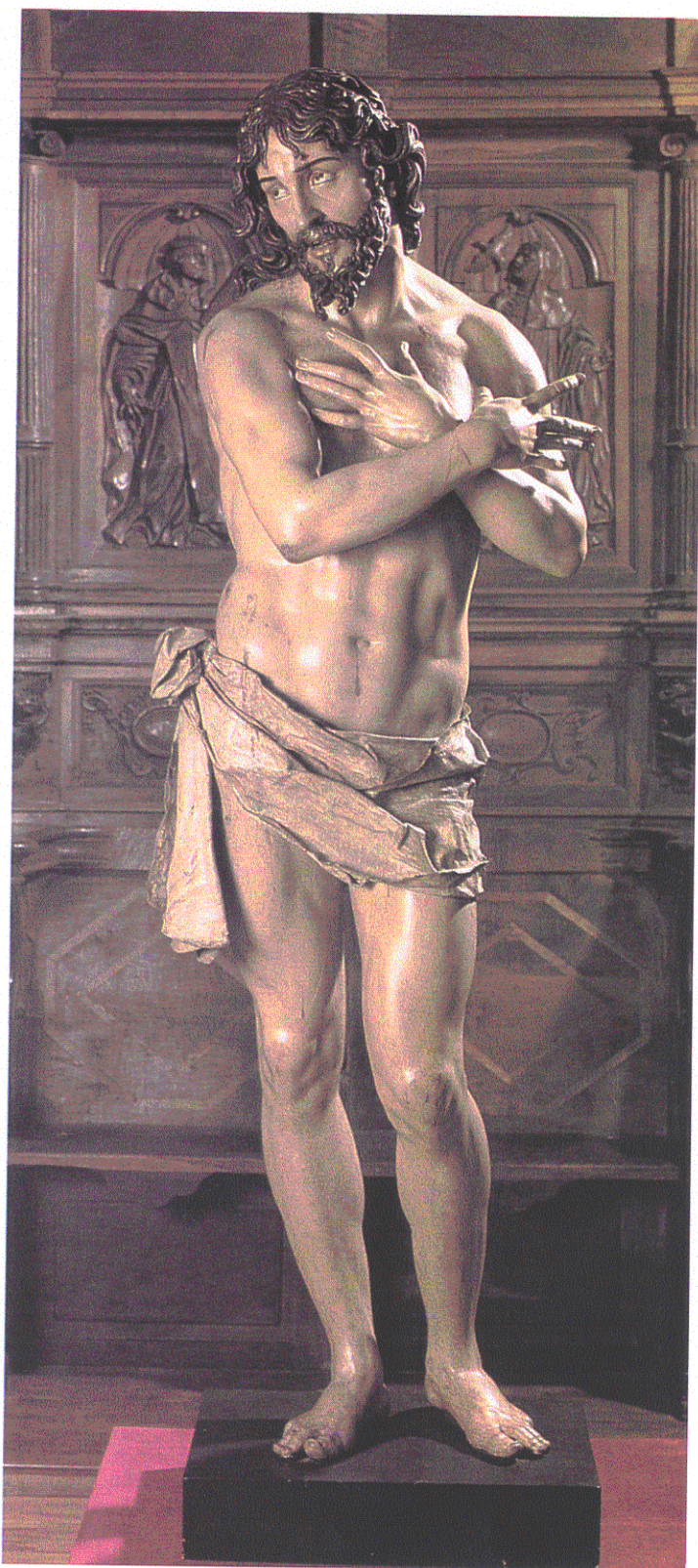
LÁM. CXVIII. Mano derecha de Cristo. Piedad de Gregorio Fernández. Iglesia Parroquial de San Martín. La Bañeza (León).
Foto del autor



LÁM. CXIX.- Piedad de Gregorio Fernández. Detalle de su mano derecha. Iglesia Parroquial de San Martín. La Bañeza (León). Foto del autor.



LÁM. CXX.- Cristo Yacente, por Gregorio Fernández. Catedral de Segovia. Foto del autor.



LÁM. CXXI.- Ecce Homo, por Gregorio Fernández. Museo
Diocesano y Catedralicio de Valladolid



LÁM. CXXII.- Inmaculada, por Pedro de Mena. Museo de San Antolín. Tordesillas. (Valladolid). Foto del autor.



LÁM. CXXIII.- Ecce Homo, por Pedro de Mena. Convento de Madres concepcionistas. Zamora. Foto del autor.



LÁM. CXXIV.- María Magdalena, por Pedro de Mena haci 1.664. Museo Nacional de Escultura.



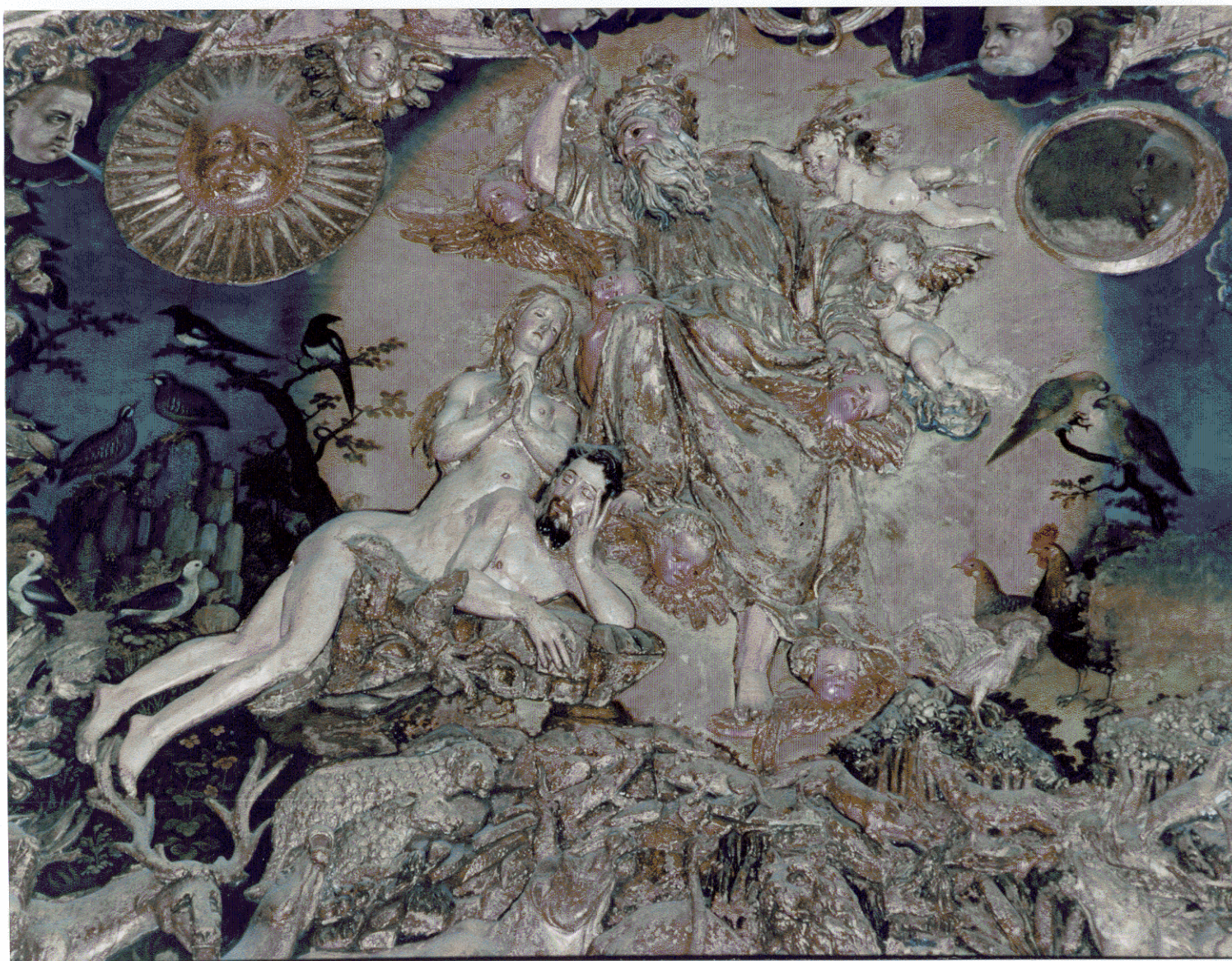
LÁM. CXXV.- Pedro de Mena, Dolorosa. Convento de Santa Ana. Tordesillas. (Valladolid).



Pedro de Mena. Detalle de Dolorosa. Convento de Santa Ana. Tordesillas. (Valladolid).



Pedro de Mena. San Pedro de Alcantara. Museo Nacional de Escultura. Valladolid.



Creación de Eva, por los hermanos Corral de Villalpando. Capilla de los Benaventos. Iglesia de Santa María de Mediavilla. Medina de Rioseco. (Valladolid). Foto del autor.



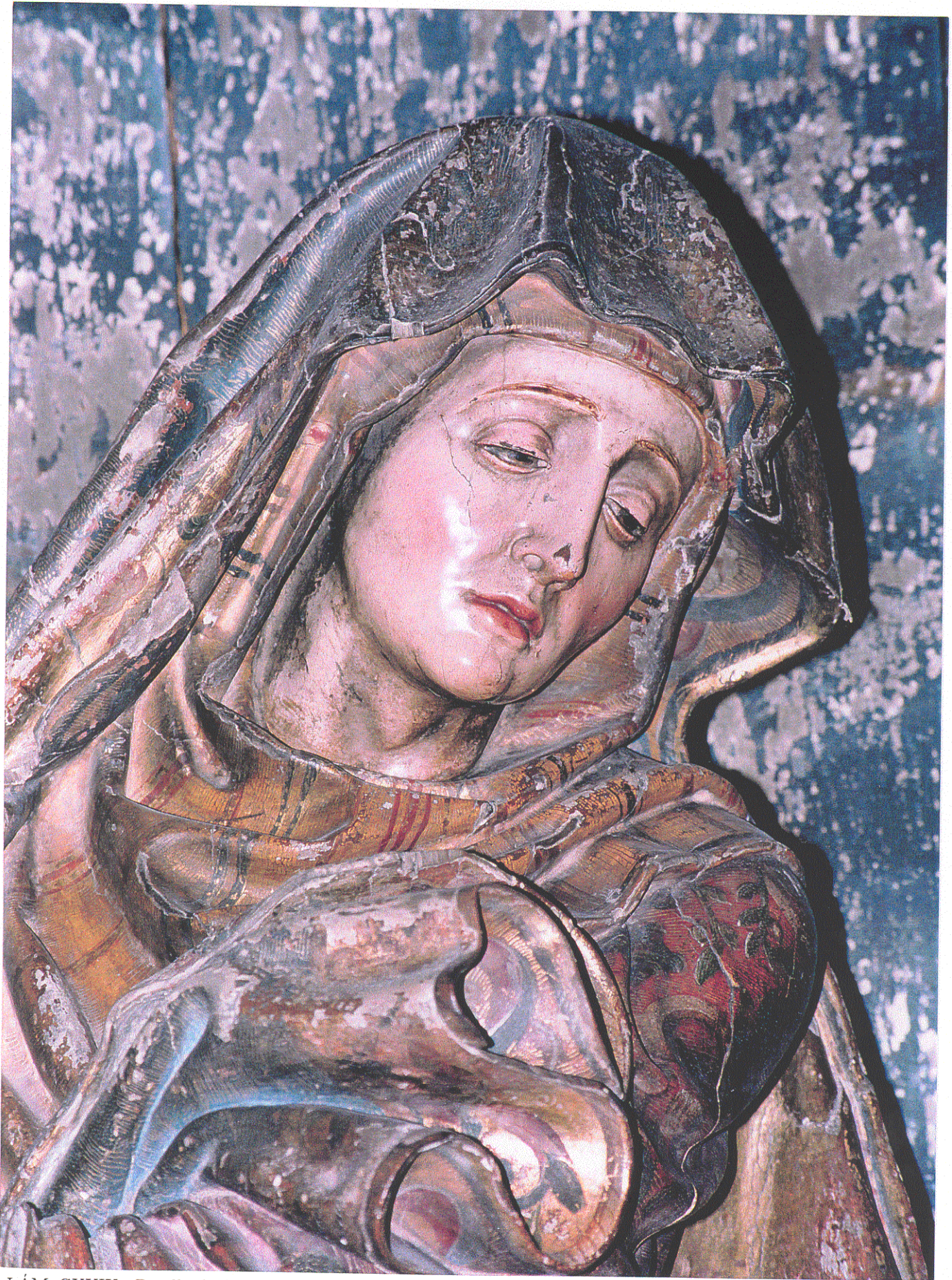
LÁM. CXXVI.- San Juan, por Sebastián Ducete. Iglesia Parroquial de Pinilla de Toro. (Zamora). Foto del autor.



LAM. CXXVII.- Detalle del manto de San Juan, por Sebastián Ducete. Iglesia Parroquial de Pinilla de Toro. (Zamora)
Foto del autor.



LÁM. CXXVIII.- Dolorosa, por Sebastián Ducete. Iglesia Parroquial de Pinilla de Toro. (Zamora). Foto del autor.



LÁM. CXXIX.- Detalle de Dolorosa, por Sebastián Ducete. Iglesia Parroquial de Pinilla de Toro. (Zamora). Foto del autor.



LÁM. CXXX.- Detalle de la Virgen de las Candelas, por Esteban Rueda. Iglesia de Nuestra Señora de Arbás. Toro (Zamora). Foto del autor.



LÁM. CXXXI.- Detalle de Santa Eulalia, por Sebastián Ducete hacia 1.630. Iglesia Parroquial de Villardondiego. (Zamora). Foto del autor.



LÁM. CXXXII. Ecce Homo. Anónimo de la escuela de Gregorio Fernández. Museo Diocesano y Catedralicio de León.



LÁM. CXXXIII.- Cabeza de San Juan Bautista, de procedencia desconocida, siglo XVIII. Museo Nacional de Escultura. Valladolid.



LÁM. CXXXIV.- Cabeza de San Pablo, por Juan Alonso Villabrille, 1.707. Procedente del convento de San Pablo de Valladolid. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Foto del autor.



LÁM. CXXXV.- Asunción por Juan de Pobes. Retablo mayor del monasterio de las huelgas. Burgos. Foto del autor.



LÁM. CXXXVI.- Anónimo de la escuela de Gregorio Fernández. Museo de San Antolín. Tordesillas. (Valladolid). Foto del autor.



LÁM. CXXXVII.- San Pascual Bailón, seguidor de la escuela de Mena. Convento de Mercedarios de Toro. (Zamora). Foto del autor.



LÁM. CXXXVIII.- Detalle de San Pascual Bailón, escuela de Mena. Convento de Mercedarios de Toro. (Zamora). Foto del autor.



LÁM. CXXXIX.- San Bruno, por Manuel Pereira. Cartuja de Miraflores. Burgos. Foto del autor.



LÁM. CXL.- Detalle de San Bruno, por Manuel Pereira. Cartuja de Miraflores. Burgos. Foto del autor.

DOCUMENTACIÓN HISTÓRICA



REFERENCIAS A LA POLICROMÍA

POR FRANCISCO PACHECO

(1.564-1.654)

REFERENTE A LA TALLA

Mucho huyen los doradores de este tiempo de enlenzar las aberturas y juntas de las piezas de la arquitectura y escultura, pareciéndoles que si que si la madera ha de abrir que no son parte para detenerla. Y parece a primera faz excusado el enlenzar. Diré mi sentimiento, teniendo respeto a la verdad: cosa cierta es que los viejos tuvieron gran curiosidad en los aparejos y en el dorado, como se ve en muchas obras suyas y en esto de enlenzar pusieron gran cuidado, previniendo lo que podía suceder. Yo concedo que las juntas y aberturas grandes será mejor alegrarlas y acuñarlas con rajadas de madera y cola fuerte, pero no se excusan del todo las lienzas en partes, si bien han de ser de lienzo nuevo y recio que detenga, y plastecidas por los fines. Y se pueden también echar sobre lo acuñado, añadiendo fuerza a fuerza, reservando el plastecido para cuando se da la primera mano de yeso grueso, que se va pasando la brocha y emparejando con la madera.

REFERENTE AL APAREJO EN CASTILLA

Conviene para el acierto, ante todas cosas, el conocimiento del temple de las tierras donde se hallare el maestro: si son calientes o frías, para aplicar los engrudos convenientemente. Y porque vengamos más de espacio al uso de nuestra Andalucía nos desocuparemos del modo que se tiene en Castilla, en León, Burgos y Valladolid, y también en Granada. Por ser partes frías acostumbran, para dar fortaleza al engrudo cuando se cuece, añadir el retazo ordinario al de pergamino, y a veces de orejas de carnero, cabra o macho, y después de helado le quitan con un cuchillo el sebo que tiene encima, y con lo demás templan sus yesos gruesos y mates. Usan también moler yeso mate en la losa y templanlo sin colarlo y echarle un poco de aceite de linaza, lo cual puede ser causa de vidriarse el aparejo y saltar. Doran en el tiempo de invierno con vino tinto en vez de agua, porque se les cuaja y hiela. La calidad del bol de llanos casi negro, duro de moler y muy fuerte y requiere la templa más flaca. La madera ordinariamente que se labra en arquitectura es de pino y suele llover resina, particularmente en los nudos, que los tienen muy grandes y a veces sale sobre el mismo aparejo. Y para prevenir este daño ha enseñado la experiencia que el mejor remedio es echar sobre los

nudos lienzas con engrudo muy fuerte, después de la giscola, y aparejar encima, porque no basta hacerlo primero picado, quemado y dado ajos.

REFERENTE AL APAREJO EN ANDALUCÍA

Lo que se practica en nuestra Andalucía cerca de los aparejos es en esta forma: el retazo de carnero se echa en agua poco antes de lavarse; después se lava en cuatro o cinco aguas hasta que el agua sale bien clara, porque la limpieza en esta parte es cosa muy esencial, hasta en las vasijas. Cubrirse ha bastantemente de agua dulce, por tener de ordinario la de los pozos algún salitre y corromperse mas presto la cola. Cocerá y hervirá hasta tanto que esté bien fuerte y se pruebe en las palmas de las manos asiendo una con otra. El retazo de carnero tiene más vigor que el de cabritilla, aunque este se cueze más presto y se deshace, pero aquel no se deshace y es más limpio. Colocarse ha con cedazo de cerdas no muy espeso en un lebrillo o macetón, y después de helado se verá mejor su fortaleza y si ha menester agua por estar muy fuerte o algunas tajadas de engrudo por estar flaco.

REFERENTE AL YESO GRUESO

El yeso grueso conviene que sea vivo y fresco y se cierna con tamiz o cedazo, muy delgado, y apartado del engrudo de carnero que se ha cocido la cantidad conveniente, que antes sobre, estando en buena bastantemente caliente y fuerte, se va templando, dejándolo reposar un poco hasta ver si crece, que es señal de ser el yeso vivo, y si no crece es señal que está muerto y quiere más fortaleza el engrudo. Y estando bien seca la giscola se da la primera mano caliente y no espesa, crispada, pasándole últimamente la brocha de llano. En esta primera mano se suelen recorrer con el plaste algunos hoyuelos y secándose bien se van dando hasta cuatro o cinco manos de grueso -que nunca pasan de aquí-, guardando siempre antes de doblarlas que esté el aparejo enjuto. Si estuviera igual -después de seco- se le quitarán con el cuchillo los granos o se lijarán con lija nueva para que quede parejo, y siempre es bueno pasarle al yeso grueso la lija, no de suerte que se engrase.

REFERENTE AL YESO MATE

Con la misma cola y templa del yeso grueso se da el yeso mate, templando de una vez -para una o dos ollas- la cantidad que es menester, yendo deshaciendo las tejas a pedazos con las manos en un lebrillo, digo que sea con el mismo engrudo del grueso, porque la flaqueza la flaqueza del yeso mate modera la fortaleza de la cola y lo deja en el ser que es menester. Templado no muy ralo ni muy espeso, se colará en las ollas por cedazo o tamiz muy delgado; se echará de ver si está espeso, si se

arrolla al darle y si corre y queda parejo está en buen punto. La primera mano se dará como crispado y refregando sobre el grueso para asga bien. Calientes, hasta cinco o seis manos, sin aguardar a que esté muy seco, y siempre se ha de traer en el yeso mate la mano ligera y brocha llana a una y otra parte, la cual ha de ser suave y blanda. Tienen algunos por bueno echarle un poco de aceite de comer al yeso mate, particularmente en el invierno, para evitar los ojetes que suelen hacer. también he visto a buenos doradores echar el de lizana, pero muy poco.

Sobre todo lo que hemos dicho, se tenga cuidado con las ollas del aparejo, que no se asiente el grueso o el mate, porque se suele requemar, y se guarden de los aprendices que no hagan en ellas las suyas.

REFERENTE A LA PREPARACIÓN

Antes de pasar de aquí -para concluir lo que toca al otro bruñido- enseñaré cómo se hace yeso mate, siguiendo el mejor modo. La mejor cantidad de yeso que se pueda hacer será un quintal o una carga, ha de ser de espejuelo, fresco y bien molido, cernido con cedazo o tamiz muy delgado, en un librillo grande; se tendrá media tinaja de agua dulce y con un plato se irá echando en la tinaja y otra persona con un plano redondo que lo sujete irá meneando a una mano muy fuertemente. Se ha de tener cerca otra vasija con agua para echarle más si creciere y después que esté todo en la tinaja, no se ha de dejar de rodear en un buen rato en una mano; se ha de menear dos veces al día y el agua que sube arriba se ha de sacar cada día y echarle otra limpia por espacio de diez días o de quince a lo más largo. Algunos le echan el primer día medio cuartillo de aceite de comer para limpiarlo y ponerlo más suave; y yo no lo apruebo ni lo usaría. Habiendo pasado este tiempo se le saca el agua y teniendo las tejas limpias y lavadas, se va echando en ellas con plato, y poniéndolas al sol a secar y se guardan por muchos días.

REFERENTE AL BOL

El bol que se gasta en Andalucía es más suave y amoroso que el de Castilla, quiere ser muy bien molido en losa muy limpia y no estar muchos días antes molido y en agua, porque se enflaquece demasiado. La templa para embolar suele ser lo más dificultoso de acertar en el aparejo, y requiere mucha experiencia, pero daremos alguna luz para que no se yerre. A una escudilla de engrudo de lo que templó con el yeso mate se le echarán tres de agua dulce, y si es verano cuatro, porque con el calor se fortalece. Hácese esta templa de anteanoche y queda al sereno y a la mañana amanece helada; con ella caliente se templa el bol para la primera mano, la cual se da refregada; si está flaca se ve en que sale muy colorada; y no cubre; si fuerte, se pone el bol negro y entonces está en tiempo de poderse remediar, o añadiendo agua o cala. Algunos echan al

bol un poco de lápiz-plomo molido muy bien al agua, para hallar suave el bol, y que al bruñir corra la piedra sin rozar, pero ha de ser muy poco y si está bueno el aparejo puede pasar sin él como pasan en Castilla, que no lo usan. Como se fueren dando las demás manos se irá calentando la cazuela, añadiéndole bol para que vayan cubriendo y las últimas tendrán más cuerpo, que llegarán hasta cinco. Y en el lustre y suavidad que seca, pasándole la uña después de seco, se descubre la bondad de la templa y de todo el aparejo.

REFERENTE A LAS CARNACIONES A PULIMENTO

De las encarnaciones de las figuras de bulto hay mucho que decir - que es parte de la pintura al óleo, y no se debe tener en poco - y comenzando por las encarnaciones de pulimento, como más antiguas, es bien averiguar si las que se ven en imágenes de relieve de muchos años, fueron como las que nosotros usamos ahora. Porque si lo fueron, en vano nos habremos cansado probando el año que se halló la invención de pintar al óleo, que, como se dijo, fue el de 1410, y los lugares que se han traído de que los antiguos no alcanzaron este género de pintura.

Las encarnaciones de pulimento al óleo, que después de los pintores antiguos se fueron continuando, se hacen de esta manera. Si los rostros y lo demás en la madera está labrado toscamente o en la pasta, se apareja primero con la giscola y luego con sus dos o tres manos de yeso grueso muy bien cernido, y se plastece y empareja, y se le da otras dos o tres de mate, y se lija muy bien y últimamente se le da una mano o dos de albayalde molido al agua, con cola no muy fuerte de guantes, y estando seco se le da una mano de cola de tajadas, no demasiado fuerte, limpia y colada, de manera que quede lustroso, y aquella mano sirve de imprimadura, y sobre ella, estando seca, se encarna de pulimento. Tomando el albayalde muy bien molido al agua y seco en panecillos, y moliéndolo con muy limpio aceite graso, cuanto se pueda rodear la muleta, o con barniz muy claro, como el de guadamacileros, hecho en casa como se dirá: aunque siempre es mejor para encarnaciones hermosas de imágenes o niños el aceite graso y si es naturalmente engrasado con el tiempo, será mejor y más si se purifica como enseñamos, y si lo queremos hacer para que sirva luego, tomando la cantidad conveniente de aceite de linaza claro en una olla, y unos dientes de ajo mondados y una miga de pan con un poco de azarcón en polvo, se le puede dar un hervor al fuego hasta que el pan y los ajos se tuesten, y colarlo después de frío y usar luego de él. Si es verano y se quiere hacer más despacio, echándole el aceite albayalde y azarcón en polvo, y teniéndolo quince días al sol fuerte en una redoma de vidrio, maneándolo cada día y colándolo después, será muy bueno. Si la encarnación ha de ser hermosa, se templa con bermellón solo y si más tostada, se le puede echar buena almagra y ocre al óleo: y si los ojos, cejas y boca, se abren en fresco,

será mejor porque todo se seca y queda igualmente con lustre, y si no hay tanta destreza en esto, se abre después de seca la encarnación. los coretes para pulirla blancos y de guantes se han de tener en agua siquiera dos días, haciendo uno como cabeza de dedo del que señala, hasta la mitad y otro suelto, que parte de él se pueda revolver en un pincel para pulir los hondos; antes de esto se extiende y da con brochas ásperas, crispándola y poniéndola igual, y es bien usarla en mala escultura, porque con las luces y resplandor se disimulan sus defectos. Acostumbraban algunos dorar de oro mate los cabellos de las imágenes y de los niños y oscurecerlos después con la sombra de Italia al óleo; ya se va esto dejando y se hace por mejor camino en las encarnaciones mates que hoy se usan, porque ya pocas cosas se encarnan de pulimento, habiéndolo usado buenos y malos pintores en sus obras, de más de cuarenta años a esta parte.

REFERENTE A LAS CARNACIONES MATE

Quiso Dios, por su misericordia, desterrar del mundo estos platos vidriados, y que con mejor luz y acuerdo se introdujesen las encarnaciones mates, como la pintura más natural, y que se deja retocar varias veces y hacer en ella los primores que vemos hoy, bien es verdad que algunos de los modernos -entre los antiguos y nosotros- las comenzaron a ejercitar, y las vemos en algunas historias suyas de escultura en retablos viejos, pero el resucitarlas en España y dar con ellas nueva luz y vida a la buena escultura, oso decir con verdad, que yo he sido de los que comenzaron, sino el primero desde el año 1.600 a esta parte, poco más a lo menos en Sevilla, porque el primer Crucifijo de bronce de cuatro clavos de los de Miguel Ángel, que vació del que trajo de Roma Juan Bautista Franconio -insigne platero-, lo pinté yo de mate en 17 de enero de dicho año. Y se comenzó a introducir de manera que fueron todos los demás artífices siguiendo este modo. Sería proceder en demasía hacer memoria de muchas cosas señaladas de Gaspar Núñez Delgado, y de Juan Martínez Montañés, que tiene esta ciudad, ayudadas de mi mano; pero no se excusa nombrar algunas, pues no tenemos otras mayores ni mejores, con que hacer prueba ni autorizar esta invención.

Estando bosquejado y seco, se pasará por ello una lija blanda, y se comenzará a dar la segunda mano con la encarnación, que ha de permanecer, advirtiéndole que, del color de la frente y del cuello y manos, fuera de los frescores -que es la mayor cantidad y espacios- se temple tanta encarnación, que siempre sobre, aunque esté la figura acabada, porque siempre está en disposición de volver a retocar sobre lo hecho, y en suavecer a unas cosas, dándole muchas vueltas y en los frescores se guarde lo mismo, que siempre sobren. Y el color de los cabellos últimamente se ha de guardar, y con él aclarando el color, se ha de realizar, como se hace en la buena pintura y peletear con él

suavemente sobre la carne. se ha de comenzar siempre por la frente y ojos, bosquejándolo todo suavemente; las cejas se han de manchar primero en fresco, uniendo la mancha en los fines, para que el peleteado lo halle suave. Yo no uso de pestañas porque encrudecen la escultura, sino de manchas unidas dulcemente.

Siempre hemos de suponer que, si las mejores cosas de escultura se pintan de mate, que estarán más bien acabadas y lijadas en la madera, y excusarán al pintor los muchos aparejos -a lo menos en las de Delgado y Martínez así sucedía-, y bastará que dando a las carnes una mano de giscola -habiéndole pasado la lija- con yeso muerto de modelos, y un poco de albayalde, molido todo al agua, y mezclado con cola de retazo, poco más fuerte que templa de bol, se le den dos o tres manos, volviéndole después de seco a lijar una o dos veces, hasta quedar todo cabello y barba, y todos los altos y hondos sin un granito y muy amoroso y liso al pasar de la mano, imprimando encima con colores al óleo de carnes y un poco de azarcón o litargirio por secante, todo lo que ha de ser encarnado de mate y esto ha de ser lo primero que se ha de disponer en las figuras de bulto; o bien se hayan de dorar y estofar, o bien se hayan de pintar al óleo; de suerte que el aparejo de rostros, manos, pies y carnes ha de ser lo primero que se disponga e imprima, y cosa que pase por los ojos y por las manos del maestro que lo tuviera a su cargo, porque es lo más principal de la obra. Ha de ser también lo postrero que se ha de acabar en las figuras y donde ha de descansar el artífice. Después de bien seca la imprimación, se templarán con los colores molidos, como para pintar al óleo las carnes; si es imagen o niño serán hermosas, mezclando el blanco y el bermellón entre sí solamente, porque el tiempo hace en el aceite el efecto del ocre, que es tantica de maravilla. Si son de varones penitentes o de viejos, se podrá mezclar tal vez del ocre. o de almagra de Levante, y con estas acomodando los frescores conforme lo pide el sujeto; si es imagen o niño con bermellón y un poco de carmín de Florencia, y si es más tostado de color, con la almagra y un poco de bermellón, se irán uniendo y bosquejando, usando en los fondos de ayudar el frescos con alguna sombrilla, como cuando se pinta: y cuando los cabellos se juntan con la carne de la frente o del cuello, se use de una media tinta hecha con la misma encarnación y una sombrita, manchando hacia la carne, porque no se quede cortante y crudo.

REFERENTE AL DORADO

Después de tantas advertencias y prevenciones antes de dorar las piezas se las quitará el polvo con unas plumas y con paño limpio, y con su pulidor de cerdas ásperas se les dará lustre seco, usando en los hondos de otro más pequeño o de brocha áspera, pero han de ser muy limpios y puesta la pieza de suerte que tenga el agua su corriente, y después de empaletados los panes de oro con el agua dulce y clara y con el pincel

grande y blando, se irá mojando la cantidad que bastara y se irá dorando limpiamente, ayudándose del vaho, del algodón o coleta de conejo para dejarlo bien asentado, advirtiéndole que al mojar se recorte con el agua ajustada al oro, y que no suba por encima de él. En el verano es bueno dorar con agua de pozo, porque refresca el aparejo, y en tal tiempo lo que se dora por la mañana de bruñe a la tarde, y en tiempo más templado el otro día; y si es húmedo y lluvioso se ha de esperar que esté bien seco, probando primero si se puede apretar la piedra, y si sale con lustre .

REFERENTE A LA PLATA

También es bien saver de camino que se puede estofar con plata bruñida haciendo que parezca oro, la cual poniéndola al sol se le darán dos manos o más de doradura, hasta que imite el color subido del oro y después se seca la pieza con una brocha blanda, se le dará una mano de orines, y estando seca se podrá estofar como sobre oro, y rallar y grabar sin miedo de que salten los colores. Y esto se hace en muchas partes de castilla o por ahorrar oro o por falta de él.

Francisco Pacheco

ARTE DE LA PINTURA. SEVILLA 1,649.

EDITORIAL L.E.D.A. 2ª EDICIÓN, BARCELONA 1.982.

REFERENTE A LA TALLA	Libro 3º capítulo VII, pág. 126.
REFERENTE AL APAREJO EN CASTILLA	Libro 3º capítulo VII, pág. 125.
REFERENTE AL APAREJO EN ANDALUCÍA	Libro 3º capítulo VII, pág. 125.
REFERENTE AL YESO GRUESO	Libro 3º capítulo VII, pág. 125.
REFERENTE AL YESO MATE	Libro 3º capítulo VII, pág. 126.
REFERENTE A LA PREPARACIÓN	Libro 3º capítulo VII, pág. 126.
REFERENTE AL BOL Y SU PREPARACIÓN	Libro 3º capítulo VII, pág. 126.
REFERENTE A LAS CARNACIONES A PULIMENTO	Libro 3º capítulo VII, pág. 122.
REFERENTE A LAS CARNACIONES MATE	Libro 3º capítulo VII, pág. 125.
REFERENTE AL DORADO	Libro 3º capítulo VII, pág. 126.
REFERENTE A LA PLATA	Libro 3º capítulo VII, pág. 129.

[illegible]

- 312 -

CONTRATO DE PINTURA

El 4 de Diciembre de 1569 nombró el Cabildo delegados para contratar con Gaspar de Hoyos y Gaspar de Palencia el dorado, estofado y pintura del retablo del altar mayor de la Catedral, y el día 5 de dicho mes se otorgó la escritura, que, á la letra, dice así:

En la ciudad de Astorga A cinco dias del mes de deziembre año del Nascimiento de nuestro senor jesu-chisto de mil e quinientos y setenta e nueve años empresencia demi francisco debaxo escrivano e notario publico Por la autoridad Appostolica e Real de su magestad e del Numero en dicha ciudad de astorga por la Yglesia cathedral della en lugar de pedro de la vega ¿ecco? (palabra dudosa) ymfrascripto Parecieron presentes los muy magnificos e muy reverendos señores licenciado Antonio de hormaza canonigo provisor e oficial general en la Yglesia ciudad e ovispado de astorga por el muy ilustre e reverendisimo señor dos diego sarmiento de sotomaio ovispo del dicho ovispado en nombre del dicho señor ovispo y Don francisco mata de sotomayor tesorero y theniente de dean en la Iglesia cathedral de nuestra señora santa maria de la dicha ciudad de astorga y el licenciado sevastian Nieto cononigo en la dicha Iglesia en nombre de los muy magnificos e Muy reverendos señores dean y cavildo de la dicha Iglesia de astorga e franciasco garcia e miguel de meneses canonigos en la dicha Iglesia e administradores de la obra e fabrica de la dicha Iglesia cathedral por sy y en nombre de los dichos señores dean y cavildo de la dicha Iglesia y de la fabrica de la dicha Iglesia cathedral e por virtud del poder e comision bastante que de los dichos señores Dean y cavildo tienen Para lo ymfrascrito que paso Antemy el dicho escrivano de que

hicieron presentacion el tenor del qual de Vervo ad Verbum es este que sigue.- (no tiene la copia).

Por ende los dichos señores licenciado hormaza provisor e don francisco mata de sotomaiores tesorero e teniente de dean y licenciado sevastian Nieto en nombre de los dichos señores ovispo y dean y cavildo de la dicha iglesia cathedral e por virtud del dicho poder de suso ynserto y los dichos señores francisco garcia e miguel de meneses administradores y en nombre de la dicha obra e fabrica de la dicha Iglesia cathedral de la Una parte y de la otra gaspar de Palencia ansi mesmo Pintor vecino de la Villa de Valladolid estantes al presente en esta ciudad de astorga e todos ellos juntamente e cada uno por lo que a su parte toca hicieron presentacion antemy el dicho escrivano de unos Capítulos asiento y concordia que entre los dichos señores ovispo y cavildo e fabrica de la dicha yglesia cathedral e los dichos gaspar de palencia e gaspar de hoyos pintores se a tomado cerca de la horden que se a de tener en Pintar dorar y estofar del Retablo del altar y capilla Mayor de la dicha yglesia cathedral que los dichos gaspar de hoyos e gaspar de palencia tomen a su cargo y de todo lo demas al dicho negocio tocante El thenor de los cuales dichos capitulos e concordia ews este que sigue

CONDICIONES

Primeramente que los dichos gaspar de hoyos e gaspar de Palencia amvos a conjuntamente e cada Uno por el todo tomen a su cargo de pintar estofar y dorar el Retablo de la dicha capilla e Altar maior de la dicha yglesia cathedral de astorga el qual haran con toda perfeccion Necesaria segun la calidad de tan ynsigne obra lo que requiere a vista e contentamiento de las personas e oficiales que Para ello fueren puestas e diputados por los dichos señores del cavildo e para que la dicha obra

mas perpetua e permanescadera la ayan de aparejar e aparejen en el tiempo mas Necesario e conveniente ques en los ocho meses del año ezeptuando los cuatro meses de ymvierno dos antes de navidad e dos despues el cual dicho Aparejo Ayan de hacer e hagan con muy gran cuydado y deligencia ansi en el enlazar como encañamar las juntas y hendiduras que Uviere el la dicha obra como en dar las colas e yeso encima de la madera y en todo lo demas que fuere necesario guardando que todo vaya muy firmr e permanescadero como conviene al vien de la dicha obra e buen fundamento della

Iten que despues de asi Aparejado doraran todo el dicho Retablo canpos e obra asi de las caxas como de los traspilares de muy buen oro fyno muy bien asentado como se acostumbra hacer en las semejantes obras e como esta en los santos que los dichos gaspar de hoyos e gaspar de palencia an dado por muestra syn que en ello yntervenga plata Ninguna.-

Iten que despues de Dorado el dicho retablo los dichos gaspar de Palencia e gaspar de hoyos lo ayan destofar y estofen todo lo que lo que del conviene ser estofado encima del oro de muy buenas e finas colores como a tan buena e ynsigne obra conviene buscando las dichas colors con diligencia de las mejores que se suelen gastar e se pudieren aver en esta manera que ayan de estofar las historias e los santos que estan de por si con sus caxas e lo demas que fuere nescesario e toda la talla del dicho Retablo e a de ser colorida e Raxada asi las columnas como los carteles e frisos questan en el alquitatura como toda la demas talla que en el oviere.-

Iten que en el estofado del dicho Retablo los dichos gaspar de Palencia ayan de tener e tengan la horden siguiente: que el vanco donde estan las Virtudes e las primeras historias questan encima dellas las estofen con toda Diligencia e curiosidad que conviene por ser la primera horden del Retablo a donde la vista la espera ber e asi mesmo las columnas

e frisos e carteles que vienen en esta primera orden sean coloridas e con la misma curiosidad que las historias de la dicha primera horden y una misma ygualdad como conviene al ser de la obra.

Iten que en lo que toca a la segunda horden del dicho Retablo la ayan de estofar asi las historias e santos colunas e carteles como toda la talla e lo demas que en la dicha horden oviere teniendo en consideracion a que a la vista no la percive tanto como la primera horden e asi el estofado de la dicha segunda horden lo ayan de hacer e hagan mas crescido e desembuelto que no el de la Primera con tal discrecion e suerte que se una e conforme con lo de la primera horden de modo que a la vista haga la misma Aparienzia e curiosidad y el mismo Respeto e consideracion tengan en los coloridos de las colunas frisos e carteles e las demas talla de la dicha segunda horden.

Iten En quanto a la tercera horden de dicho Retablo que los dichos gaspar de hoyos e gaspar de Palenzia ayan destofar y estofen las historias e santos e toda la talla que en ella oviere haciendo el estofado mas crescido e desembuelto para que la vista lo Pueda percivir de avaxo guardando la mesma horden e decrecion de la segunda a esta tercera horden que en el capítulo antes desta se declara que se deve e a de guardar de la primera a la segunda horden de manera que toda la dicha obra Respecto de la advertencia e discrecion que en lo susodicho an de tener Venga a hacer una misma union y conformidad e la vista pueda percivir de aca vaxo lo de la segunda y tercera horden como lo de la primera .

Iten que los santos de los Remates del dicho Retablo los ayan destofar cada uno como conviene a la figura e santo que Representa guardando en ellos la misma horden e discrepcion que se a tenido en todas las hordenes dichas segun se contiene en los capitulos Antezedentes de manera que toda la dicha obra venga fazer una conformidad y hermosura e ygualdad a la vista.

Iten que todas las encarnaciones que ay en el dicho Retablo los dichos gaspar palenzia e gaspar de hoyos las ayan de hazer e hagan Al oleo de Pulimento con diligencia que conviene a figurar tan vien fechas asi en las mugeres e ninos carnes frescas y en los viejos y hombres Robustos y carnes tostadas dando a cada uno lo que conviene segun su ser.

Iten que si Demas de lo Contenido en los capitulos arriva dichos fuere Necesario otra cosa para la perficion de la dicha obra que los dichos gaspar de Palenzcia e gaspar de hoyos sean obligados a lo hazer aunque en esta capitulacion No este contenido de Manera que la dicha obra quede del todo perfecta e vien acavada so la pena e penas que le seran puestas en los capitulos prezedentes zerca de acavar la dicha obra e de la perficion de ella.

Iten que los dichos gaspar de hoyos e gaspar de palenzia se obligan de dar e daran fecho e acavado el dicho Retablo segun e de la manera que arriva se contiene e declara dentro de tres años primeros siguientes que corran e se quenten desde primero dia del mes de marzo primero que verna del año venidero del mill e quinientos e setenta años e fenezeran fin del mes de hebrero del año mill e quinientos e setenta e tres años dentro del cual dicho termino lo ayan de dar e den fecho y acavado en toda perficion so pena que no lo ayan de dar e do fecho y acavado paguen dos mill ducados de pena aplicados para la fabrica de la dicha yglesia cathedral e que demas de lo suso dicho puedan tomar officiales que hagan e acaven la dicha obra a su costa e por los dichos Dos mill ducados les Puedan exutar llanamente como por deuda liquida a sentencia pasada en cosa juzgada luego que Pasen los dichos tres años sin otra sentencia Ni obligacion alguna.

Iten que turante el tiempo que el dicho Retablo se Pintare y estofaare o aparejare despues de averse Comenzado al medio o cavo e cada quando y en qualquier tiempo que los dichos señores del cavildo

quisieren e les Paresziere puedan traer e traygan el maestro o Maestros de pintura que quisieren para que vean e visiten el dicho Retablo e la horden que se tiene en la pintura e estofa e aparejo del e vea y entienda sy se cumplen las condiciones e capitulos de este Asiento e si se haze todo lo demas que al vien de la dicha obra combiene e los dichos gaspar de palencia e gaspar de hoyos sean obligados A estar e pasar por la Visita e declaracion quel tal maestro o maestros hizieren syn que en ello puedan poner ni pongan excusa Alguna e sean oblligados A hemendar todo aquello que conforme a la dicha Visita e declaracion deviere ser hemendado e guardar la orden e forma que diere en todo lo demas tocante Al dicho Retablo e que en caso que el dicho Maestro o maestros declararen que se deve de sobre seer en la dicha obra por falta della o por el tiempo e termino que los dichos señores del cavildo con pareszer del tal maestro o maestros mandaren la qual dicha vesita los dichos señores del cavildo Puedan hazer Mandar hazer y traer los dichos maestros una e mas vezes e quantas le pareszieren y quisieren a su costa e tantas los dichos gaspar de palencia e gaspar de hoyos sean abligados a cumplir lo contenido en este capitulo y en el capitulo precedente.-

Item que el dicho maestro o maestros que los dichos señores del cavildo traxeren o mandaren traer para ver e visitar la dicha obra puedan visitar e vesiten el oro e colores e los demas materiales que los dichos gaspar de hoyos e gaspar de Palencia tubieren para la dicha obra del dicho Retablo e paresziendoles queldicho oro e colores o otros materiales o alguna parte dellos no comvienen Para la dicha obra los puedaz tomar e y quitar para que no se use dellos en dicho Retablo sin que los dichos gaspar de hoyos e gaspar de Palencia lo puedan Contradezir Antes sean obligados A estar e pasar por ello e ansi mismo el dicho Visitador o visitadores se puedan ymformar e imformen de los oficiales que en dicha obra travaxaren y entendiendo que Ay en ella Algun official o oficiales que no convienen para la buena gobernacion

e Provecho della los puedan mandar quitar e que no travaxe mas en ella e los dichos gaspar de palencia e gaspar de hoyos sean obligados a espeler e quitar de la dicha obra el tal official o oficiales e poner otros que sean convenientes e utiles a la dicha obra .-

Iten que los dichos señores del cavildo y fabrica De la dicha Yglesia Cathedral de astorga turante el tiempo de los dichos tres años arriva declarados en que los dichos gaspar de palencia e gaspar de hoyos an de dar fecho e Acavado el dicho Retablo segun e como arriva va declarado an de dar e pagar e daran e pagaran a los dichos gaspar de hoyos e gaspar de palencia quatro mill e quinientos Ducados que valen un quento e seiscientos e ochenta y siete mill e quinientos maravedis pagados cada quatro meses quinientos ducados e se les hara la Primera paga de los quininetos ducados del primer tercio luego que los dichos gaspar de palencia e gaspar de hoyos ayan dado las fianzas para hazer la dicha obra e cumplir lo contenido en esta capitulacion segun e como e de la manera que avaxo sera declarado Para que con los dichos quinientos ducados Puedan comenzar a comprar oro e colores e aparejar todo lo demas Nescesario para la dicha obra E otros quinientos ducados del segundo tercio para Primero dia del Mes de Julio primero que verna del año venidero de mill e quinientos e setenta años E otros quinientos ducados para primero dia del mes de Noviembre siguiente del dicho año de quinientos setenta E otros quinientos ducados para Primero dia del mes de Noviembre siguiente del dicho año de quinientos e setenta e uno e otros quinientos ducados para primero dia del mes de Marzo del año venidero de quinientos e setenta e uno e otros quinientos ducados para Primero dia del mes de Juio E otros quinientos ducados para primero dia del mes de Noviembre siguiente del dicho Año De quinientos e setenta e uno E otros quinientos ducados para primero dia del mes de Marzo del año venidero de quinientos e setenta e dos E otros quinientos ducados para primero dia del mes de Julio E otros quinientos ducados para el

Primero dia del mes de Noviembre siguientes del dicho año de setenta e dos con que se les Acavan de pagar los dichos quatro mill e quinientos Ducados por manera que cumplidos los dichos tres años ques para quando an de dar fecha e acavada la dicha obra No se les ayan de dar e Pagar otros marabedis Ningunos ni los dichos gaspar de hoyos e gaspar de Palenzia los puedan pedir ni pidan por Ninguna causa ni razon que sea.-

Iten que los dichos gaspar de Palenzia e gaspar de hoyos seal obligados conprar a su costa todo el oro e colores e todos los otros Materiales e adrezos Necesarios para la dicha obra sin que la dicha fabrica de la dicha yglesia ni los senores del cavildo les den ni paguen otra cosa alguna mas que los dichos cuatromil e quinientos ducados de la manera que se contiene en el capitulo antes de este.-

Iten Que los dichos señores del cavildo e fabrica de la dicha yglesia cathedral sean obligados A dar e den a los dichos gaspar de hoyos e gaspar de palenzia turante el tiempo que la dicha obra Se hiciere Una casa o dos en esta ciudad de astorga a donde puedan Vivir e Morar ellos e sus officiales e hazer la dicha obra que sean buenas e comodas para lo suso dicho A donde con limpieza se pueda hacer la dicha obra E Ansi mesmo les ayan de dar e Den los Peones que fueren necesarios Para llevar e traer la dicha obra e para Ayuda A quitar e poner e Ayudar A mover las historias quando sea menester sin que por las dichas casas ni por lo demas se les pueda descontar ni Descuenten cosa alguna del prescio que por el dicho Retablo ovieren de aver-

Iten que luego questen fecho e acavado el dicho Retablo se aya de poner e Asentar por que asy conviene al vien de la dicha obra e los gaspar de palenzia e gaspar de hoyos sean obligados A estar Presentes en todo el tiempo que se asentare el dicho Retablo e asistir por sus personas Al dicho asiento para Dar horden que se Ponga cada cosa en su lugar e se Asiente como conviene e que las figuras e todo lo demas se Ponga

Muy Vien puesto e no se maltrate y en todo lo demas que cerca de lo suso dicho fuere Necesario teniendo en esto el cuydado e diligencia que conviene sin que los dichos senores del cavildo e fabrica de la dicha Yglesia Por Razon de lo tocante al dicho asiento sean obligados A les pagar ni paguen cosa alguna-

Iten que Despues de asi Puesto e Asentado el dicho Retablo los dichos gaspar de hoyos e gaspar de Palenzia sean obligados A lo Recorrer todo El e si en el asiento del se Ubiere desollado e Maltratado o paresciene tener alguna falta o ymperfecion sean obligados a tornar a dorar pintar y estofar todo lo que asi estubiere ymperfeto e mal Acavado o se ubiere desollado o maltratado en el dicho asiento lo cual todo lo hagan a su propia costa e mension sin que Por ello se les pague cosa Alguna de manera quel dicho Retablo quede del todo perfeto e bien acavado so pena que A costa e mension de los sobre dichos los dichos senores del cavildo Puedan tomar e tomen officiales que lo Recorran e acaven e pongan en toda perficion e por lo que suso dicho costare les puedan executar llanamente sin otra abriguacion Alguna o descontarselo De los maravedis que les deVieren de Resto del dicho Retablo de qual quiera paga e plazo que les estubiere por hazer como mas quisieren e por bien tubieren.-

Iten que los dichos Gaspar de Palencia e Gaspar de hoyos sean obligados A estar e Residir y esten e Residan en esta ciudad de Astorga personalmente todo el tiempo que la dicha obra dudare sin hazer Ausencia della o a lo menos el uno dellos en caso quel otro tenga legitima ocupaacion e travaxar en la dicha obra por sus personas e tener particular quenta e cuydado con los officiales que en ella travaxaren e traxeren so pena que no estando Residiendo segun dicho es que demas de ser conpelidos a ello Por todo Rigor de derecho pagaran Duscientos ducados de pena para la fabrica de la dicha yglesia cathedral de astorga por los quales puedan ser executados llanamente luego que consten de la no

Residencia que hazen como por Deuda liquida e sentencia pasada en cosa juzgada sin otra sentencia Ni abriguacion alguna o se les desquenten de los marabedis que por el dicho Retblo ovieren de aver de qual quiera Paga e tercio que a los dichos señores del cavildo les Peresciere como mas quisieren e por vien tubieren.

Iten que si por caso alguno de los dichos paspar de palencia y gaspar de hoyos o qualdiera dellos falleciere turante el tiempo que la dicha obra se hiciere quel que ellos quedare subzeda a toda la dicha obra e sea obligado a la hazer e acavar conforme a lo que arriva va dicho sin que los dichos señores del cavildo puedan Nonbrar otra persona en su lugar sino que el que dellos quedare quede por señor de toda la obra y sea a su cargo todo ello e sin que los herederos Del tal que fallesziere PueDan subzeder ni subzedan en la dicha obra en lo tocante A lo que della estubiere Por hazer ni a Nonbrar persona que de su parte la Acave ni pedir El ynterese de ella ny otra cosa alguna.

Iten questando fecha e Acavada la dicha obra en toda perficion segun e como arriva se contiene Antes que se asiente sea Vista e tasada por Maestros Del dicho Arte de pintura nombrados por los dichos señores del cavido e por los dichos gaspar de palencia e gaspar de hoyos por cada parte uno o dos como mas quisieren los quales cada una des dichas partes sean obligados a Nombrar e traer a su costa y con juramento solene que hagan antel Rmo señor Obispo Deste obispado de astorga o su Provisor o Vicario general tasene declaren lo que vale la pintura dorado y estofado del dicho Retablo declarando ante todas cosas si esta del todo perfeto e vien acavado e los marabedis en que por los dichos officiales la dicha obra fuere tasada los dichos señores del cavildo e fabrica de la dicha yglesia sean obligados a los dar e pagar a los dichos gaspar de palencia e gaspar de hoyos en manera que avaxo sera declarado e que del prescio en que la dicha obra fuera tasada por los dichos officiales segun dicho es los Dichos gaspar de Palenzia e gaspar

de hoyos sean obligados A quitar e quiten setecientos Ducados de los quales desde agora hazen gracia e limosna a la dicha yglesia cathedral para la obra e fabrica della Respeto de que la dicha obra es de mucha Calidad e Cantidad e por otras causas que a ello lesm Mueben e siendo Necesario en Razon de la quinta e gracia de los dichos setecientos ducados haran e otorgaran las escripturas que por parte de los dichos señores Del cavildo les fueren pedidas.

Iten que en caso que los oficiales nonbrados Por amvas partes se descorden en la dicha tasacion quel Rmo. señor ovispo desta ciudad e ovispado de astorga o su provisor Pueda Nombrar e nombre un tercero que sea maestro del dicho arte de pintura Al qual dende agora amvas las dichas partes Dan poder para el Nombramiento del dicho tercero en caso de discordia de los nombrados el qua juntamente con los Demas Nombrados vean e tassen toda la dicho obra e lo que tal tercero con los dichos nombrados o la maior parte dellos tasaren e declararen acerca del valor e perfeccion de la dicha obra aqueso se cunpla e guarde sin que Ninguana de las dichas partes pueda apelar ni Reclamar de la dicha tasacion por ninguna causa ni Razon que sea.

Iten que los maravedis En que la dicha obra fuera tasada segun e de la manera que arriva se contiene se les ayan de dar e pagar e den e pagen a los dichos gaspar de hoyos e gaspar de Palenzia por los dichos señores del cavilso e fabrica de la dicha yglesia cathedral en esta manera que tomando e Resciviendo en quenta los dichos gaspar de palenzia e gaspar de hoyos los maravedis que obiesen Rescivido para en Pago de la dicha obra e los dichos setecientos ducados de que hazen gracia e quita a la dicha yglesia luego quel dicho Retablo este acavado en toda perficion les daran e pagaran quinientos ducados sy el prescio en que fuere tasado los supliere para que con ellos puedan pagar A sus oficiales e irse a sus casas e lo demas que se le Restare deviendo del prescio en que dicho Retablo fuere tasado se lo daran e pagaran en cada Un año

quinientos ducados contado el dicho año desdel dia que se les hiciere la ultima paga de los quinientos ducados que se les an de pagar despues de fecho e acavado el dicho Retablo como de suso en este capitulo se contiene e le haran la primera paga de los dichos quinientos ducados en fin del año e ansi le yran dando e pagando los dichos quinientos ducados en cada uno de los años diguientes por el dia e plazo suso dicho hasta averles acavado de pagar todo el Precio En quel dicho Retablo fuere tasado segun e de la manera que aRiva va dicho puestos e pagados en esta ciudad de astorga llanamente sin pleito alguno.-

Iten que Para la paga e cunplimiento de lo contenido en este asiento e capitulacion de los dichos señores del cavildo por lo que A si toca de guardar cunplir e pagar haran las escripturas Necesarias obligando los vienes e Rentas de la fabrica de la dicha yglesia cathedral espirituales e tenporales en forma e las Demas escripturas que fueren necesarias para el cunplimiento de lo suso dicho.-

Iten que los dichos gaspar fe Palencia y gaspar de hoyos pintores para cunplir guardar e Mantener todo lo contenido en este asiento e capitulacion daran juntamente con ellos seys fiadores llanos e Avonados en la Villa de Valladolid y en la Villa de quenca de campos en quantia de ocho mill ducados A contento de la persona que por los dichos señores del cavildo fuere deputada e nombrada los quales se obligan de Mancomun de guardar cunplir e mantener todo lo contenido en este asiento e capitulacion e haran e otorgaran En razon dello todas las escritutas nescesarias e que por los dichos señores del cavildo o por la persona por ellos Deputada les fueren pedidas e con todas las fuerzas e firmezas Necesarias lo qual haran e cunpliran dentro de doze dias primeros siguientes contados desde oy dia de la fecha desta capitulacion.-

Iten que en caso que turante la dicha obra e hasta averse cunplido todo lo cantenido en este Asiento e capitulacion fallesciere alguno o algunos de los fiadores que los dichos gaspar de hoyos e gaspar de

palencia dieren conforme A lo contenido en el capitulo antes deste que dentro de treynta dias primeros siguientes del tal fallecimiento los dichos gaspar de palencia e gaspar de hoyos sean obligados a Renovar las dichas fianzas e dar otros fiadores en lugar De aquel o aquellos que fallescieren llanos e avonados en las Villas de Valladolid o quenga a contento de los dichos señores del dicho cavildo o de la persona por ellos Diputado no siendo visto Alterar en cosa alguna las fianzas que antes se ovieren dado antes quedando en su fuerza e vigor.

E asi presentados los dichos capitulos Asientos e concordia que de suso van ynsertos e yncorporados y para la observacion e cunplimiento de lo en ellos contenido e cada cosa e parte dello los dichos señores el licenciado Antonio de hormaza Provisor E don francisco mata de sotomaio y el licenciado sebastian nieto y francisco garcia y miguel de meneses Canonigos e administradores de la dicha yglesia e fabrica de la dicha yglesia y en nombre de los dichos señores ovispo y cavildo y por Virtud del dicho poder dixeron que obligavan e obligaron los vienes e rentas de la obra e fabrica de la dicha yglesia cathedral de astorga muebles Raizes espirituales y trenporales avidos e por aver de cunplir e pagar guardar e mantener todo lo contenido en el dicho asiento e capitulacion y cada cosa e parte dello a los terminos e plazos e segun y como e de la manera que en los dichos capitulos y cada Uno dellos se contiene cunplidamente sin falta alguna so pena de pagar e que pagaran todas las costas e daños ynteresses e menoscavos que sobre la dicha Razon se siguieren e recrescieren A los dichos gaspar de hoyos y gaspar de palencia Y los dichos gaspar de hoyos e gaspar de palencia por lo que a si toca amvos a dos de mancomun e a voz de Uno e cada uno dellos Por sy ynsolidum e por el todo Renunciando como Renunciaron las leis de duobus Rex de vendi (sic) E la autentica presente hoc yta de fidejussoribus e la epistola del dibo adriano y el veneficio de la escursion e division y todas las otras leis que sobreeste caso hablan como en ellas se

contiene dixerón que se obligavan e obligaron por sus personas e vienes muebles e raizes avidos y por aver de que cunpliran guardaran e manternan todos los dichos capitulos de suso contenidos e declarados y cada Uno dellos segun e de la manera e a los plazos e terminos e so las pena e penas que en os dichos capitulos e cada Uno dellos se contiene sin falta alguna so pena de pagar e que pagaran A los dichos señores del cavildo e fabrica de la dicha yglesia cathedral la pena e penas contenidas en los dichos capitulos y cada Uno dellos con el doble e las costas e danos ynteresses e menoscavos que sobre la dicha Razon se os siguieren e recrescieren y para el cunplimiento y execucion de todo lo contenido en el dicho asiento e capitulos del e cada Uno dellos Amvas las dichas partes e cada Uno por lo que A si toca y de su parte es obligado a guardar e cunplir dixerón que davan e dieron todo su poder cunplido vastante a todas e qualquier jueces e justicias destos Reinos e senorios de su magestad los dichos senores licenciado hormaza provisor e don francisco mata de sotomior tesorero y el licenciado Sebastian nieto canonigo e francisco garcia e miguel de meneses administradores A las justicias eclesiasticas a cuya jurisdiccion dixerón que sometian e sometieron los vienes e rentas de la obra e fabrica de la dicha yglesia cathedral e los dichos gaspar de palencia e gaspar de hoyos a todas las justicias seglares a la jurisdiccion de las quales y de cada Una dellas dixerón que se sometian e sometieron con las dichas personas e vienes y ambas las dichas dixerón que renunciavan e Renunciaron su propio fuero jurisdiccion e domicilio y la ley sid convenerit de jurusdictione.... para que las dichas justicias e qualquier dellas les conpelan e apremien a cunplir guardar e mantener todo lo contenido en esta escriptura e asiento e capitulacion en ella contenido e cada cosa e parte dello por todos los remedios e rigores mas executivos del derecho vien ansi ea tan cunplidamente como si todo lo que dicho es y cada una cosa e parte de ello fuera ansi juzgado e sentenciado por juicio e sentencia definitiva de

juez conpetente por ellos y cada uno dellos pedida e consentida e pasada en cosa juzgada e Renunciaron todas e cualesquier leis fueros e derechos hordenamientos prematicas y leis de partida usos e costumbres livertades e franquezas ferias e mercados francos y por franquear de comprar e vender pan e vino coger e todas las leis capitulos y estatutos y privilegios que hablan en favor de las personas eclesiasticas e las yglesias e cavildos que no les valan e sobre ello no sean oydos ni recibidos en juicio ni fuera del E otrosi renunciaron la ley y derecho en que dize que general renunciacion de las leis fecha non vala en fee e testimonio de lo cual otorgaron esta escriptura en la manera que dicha es por antemy el dicho escrivano e testigos ymfrascriptos que fue fecha y otorgada en la dicha ciudad de astorga dia mes y año suso dichos testigos que fueron presentes a lo que dicho es para ello Rogados y llamados gaspar de rrivera escrivano vezino de esta ciudad y alvaro de benyanbres vecino de tabuyo del monte y cristobal de hormaza e juan de alvares e bernardino de alvares vezinos y estantes en la dicha ciudad y los dichos otorgantes a los cuales yo el escrivano doy fee que conozco lo firmaron de sus nonbres en el Registro de esta carta.- El lic, Hormaza=Fran, mata de sotomayor=El lic, nieto=Miguel de meneses=Fran, garcia=gaspar de palencia=gaspar de hoyos=Paso Antemy Fran, Debaxo=

EPISCOPOLOGIO ASTURICENSE. Tomo III

ARCHIVO DIOCESANO Y CATEDRALICIO DE ASTORGA. 1.898

CONTRATO DE ESCULTURA

La escritura de contrato hecha por el Cavildo con el célebre Gaspar Becerra contiene las siguientes principales cláusulas. Hízose esta escritura el 8 de Agosto de 1558, ante el notario público, Iñigo de Miranda, figurando en nombre de la Corporación capitular D. Hernando Cornejo, Chantre, D. Alonso Garabito, Arcediano del Páramo, Francisco Mata de Sotomayor, Teserero, el Lic. Nieto, Canónico, Vicario y oficial general de la Diócesis, en nombre del Rvdmo. Sr. don Diego Sarmiento de Sotomayor, Obispo de la misma, y Gaspar Becerra, pintor y esultor, vecino de Valladolid, que presentó unos capítulos, á los cuales se ha de ajustar en la ejecución de la obra, que constará de cinco ochavos en esta forma: Las historias serán 14, sin las entrecalles, que vienen sobre el basamento de la tierra, capiteles, basas, arquitrabe, friso y cornisa, serán todos tallados, como requieren el orden de esta clase de arquitectura, y las historias, que vienen en los espacios de entre las columnas los cuales serán de 6 pies y más de ancho y 9 de alto, se harán en estos espacios, de medio relieve, con todo el adorno y abundancia de figuras; y los santos, que se coloquen en las entrecalles, han de ser de relieve, tornando un total de 33.- En el frontispicio, que es encima de todo el retablo, habrá un Cristo, San Juan y Nuestra Señora, de ocho palmos de altura cada una, como lo serán todas las figuras de relieve que se coloquen en dicho retablo.

Las columnas del segundo orden que adornan los cuadros, serán de orden compuesto, con sus capiteles y basas labrados de talla, guardando en la altura la proporción que requiere la distancia para que resulte agradable á la vista.

En el tercer orden no habrá talla alguna, sino molduras corridas, para evitar la confusión, que dé lo contrario, resultaría en la obra; porque suele dar gracia y lucir el oro, y después de dorado, se entallarán en la cornisa alta algunos denticulos y óvalos, y por coronación y remate, sobre la dicha cornisa se pueden hacer figuras, como ángel tocando instrumentos etc.,etc., y por amor del Crucifijo doliéndose con las insignias de la pasión, en las manos, y estos pueden ser diez, de dos en dos, sobre los resaltos que hacen las historias.

Y concluido el retablo haré la custodia, como cosa separada: y la haré en esta forma: el primer orden que será dórico, contendrá toda la riqueza de ornamentación posible: y en la puerta de dicha custodia habrá un crucifijo triunfante en pie con una cruz en las manos de medio relieve, y sobre los frantispicios de dicho orden, vayan sentados unos ángeles con instrumentos en las manos, haciendo regocijo, y al orden de arriba, que es el cimborrio y fin de la custodia, que son de orden corintio, las columnas serán labradas de talla, las bases y capiteles y los cuerpos estriados y adornado todo lo demás á juicio del Maestro. Desde el día en que se hiciere el contrato, el Cavildo deberá dar á Gaspar Becerra casa y aposento, donde se hospeden y puedan trabajar él y sus oficiales; y además la madera serrada, que fuese necesaria, así como también la clavazón, cal, etc., etc.: de manera que Gaspar no ponga más que la obra de sus manos y los hierros que para esto necesitare.

A contar desde la fecha del contrato, en los dos años siguientes, se compromete Becerra á dar por terminada la obra.

Empezará por la historia de la Asunción de Nuestra Señora, pudiendo el Cabildo hacerle las observaciones que estimara convenientes.

Pone por fiador á Antonio Ares, vecino de Valladolid, y que vive en la calle de la Caridad.

Y siendo toda la obra de nogal, la hará por 3.000 ducados, que se le abonarán en esta forma: cuando venga con sus oficiales á empezar las

obras, percibirá 200 ducados; cuando fije él su residencia y asiento en Astorga, 500 ducados; pasados ocho meses después, 700 ducados; y otros 700, al transcurrir los últimos ocho meses; y terminada la obra, los ducados que falten por recibir.

Terminada la obra, el Prelado y Cabildo traigan á su costa un maestro de obras, y otro Becerra, para que vea y tase la obra; y si no conviniesen estos, el Sr. Obispo, á costa de ambas partes, nombre un tercero, que se encargue de examinar y tasar la referida obra, estando y pasando por lo que este perito con el otro ó los, ya mencionados, tasarán: obligándose Becerra á no exigir más de los 3.000 ducados convenidos, si pasase de estos la nueva tasación, y á devolver los que fuesen necesarios, si al precio convenido no llegase, la tasación no agradara, volverá á ejecutar otra sin recibir por esta cantidad alguna, considerando como parte de la paga, lo recibido para ir á su casa.

Mutualmente se obligan las partes á cumplir su compromiso poniendo la fianza necesaria y obligándose á resarcir los daños y perjuicios, que, de la falta de cumplimiento, se siguiese á la otra parte.

Y ya que hablamos de Gaspar Becerra, séanos permitido estampar aquí lo que dice el Sr. D. Vicente La Fuente respecto á unas obras ejecutadas por tan célebre escultor, en Madrid. <Posee dos efigies preciosas de nuestra Señora de la Soledad, y á cual más veneradas. La más antigua fué hecha por el célebre escultor Gaspar Becerra, por encargo, según dicen, de Isabel de Valois. Hizo una que no le gustó á la princesa: esmeróse en hacer otra aún más acabada, la cual tampoco le satisfizo por completo. Cuentan, pues, que abatido y descorazonado principió á echar al fuego varios trozos de madera que tenía ya á medio tallar. Mirando estaba con desaliento el último trozo que había arrojado al fuego, y que principaba á quemarse, cuando una voz, que oyó, ó creyó oír, le decía: con este leño harás la efigie, y quedará la reina satisfecha. Y así fué, y la reina muy prendada de la expresión doliente, que

correspondía á lo que ella en su mente concibiera, quedó altamente satisfecha, y la hizo colocar en la iglesia de los Padres mínimos, titulados de la Victoria ó Victorios, de donde fué trasladada á la iglesia del Colegio imperial el año de 1.834 al demoler aquel convento. Es la que se saca en procesión el día de Viernes Santo por la tarde>. Y en las Descalzas reales, en sentir de los autores de Santiago de Jerusalem y Roma, hay esculturas y pinturas de Gaspar Becerra.

EPISCOPOLOGIO ASTURICENSE. Tomo III

ARCHIVO DIOCESANO Y CATEDRALICIO DE ASTORGA. 1.898.

MUERTE DE GASPAR DE HOYOS
(Tasación de la obra)

Murió Gaspar de Hoyos antes de terminar el dorado y pintura, continuando con ella Gaspar de Palencia hasta su conclusión; y, en conformidad á lo estipulado en las condiciones del contrato, fueron nombrados para reconocerla y tasarla los maestros pintores Juan Durana y Diego de Urbina con vecindad en Madrid y Zamora respectivamente. Del dictamen pericial, que, bajo solemne juramento prestaron, y so pena de excomunión , si faltaban á la verdad, resulta que, en la obra hecha por Gaspar de Palencia, se gastaron:

Panes de oro	67.905.
Compra de aparejo y asiento de ellos	746..955. maravedís.
Que hacen ducados	1.992 menos 45 maravedís.
Importe de los trabajos de estofado, ducados	2.728
Suman en conjunto, ducados	4.7720.

Para la tasación de la obra hecha por Gaspar de Hoyos, fué nombrado Juan de Salazar, maestro pintor en la villa de Sonsierra de Navarra; y, según informe detallado, que se conserva, se invirtieron:

Panes de oro	67.000
Que a 15 marevedís unos con otros importan	1.005.000. marevedís.

R E S U M E N

Importan las obras de Gaspar de Palencia	4.720. ducados.
id. " " " Gaspar de Hoyos	5.400
Total importe da la obra	10.120 ducados.

El coste, como se ve, ascendió á más del doble del precio consignado en el contrato.

Los trabajos sufrieron algunas interrupciones, ya por haber fallecido el Gaspar de Hoyos, año de 1.573, ya por desavenencias é incumplimiento de algunas condiciones por ambas partes contratantes; por lo que no fué concluida por el S. Juan de 1.573, como se estipulara en el contrato. La cifra colocada (1.575) en dos ovalitos ó medallones en la parte inferior izquierda y derecha del retablo, acusa la fecha en que se terminó, corroborándose con lo que leemos en legajo que contiene los escritos ó documentos del año de 1.579, en el que se dice que el 19 de Diciembre de este año recibió Gaspar de Palencia 3.100 reales de la paga correspondiente al día de Todos los Santos por cuenta de lo que se debía del retablo.

Consta que el 14 de Noviembre de 1.579 el Cabildo, convencido del trabajo y esmero con que se ejecutó el dorado, pintura y estofado del retablo y custodia, acordó gratificar á Gaspar de Palencia con 680 ducados (como á persona que, con mucho cuidado había trabajado en las obras de la Iglesia).

Aunque la obra fué contratada en 3.000 ducados, con el aumento y variación, que en algunas cosas tuvo lugar, madera para ella, mampostería, albañilería, peones puestos á disposición de Becerra, visita de peritos y gratificación por lo bien acabada que aquella resultó, calcúlase que su coste total ascendió á más de 30.000 ducados, y una escribanía beneficiable en 800 reales, según se dice.

Para subvenir á estos gastos, á más de lo que dieron el Prelado y el Cabildo, se acudió á la piedad, nunca desmentida, de los fieles, previa la correspondiente facultad de Roma, adonde se acudió en 1.568, según consta por documentos del archivo de la Catedral, del citado año. De los referidos documentos aparece que en 3 de Agosto de 1.568 los canónigos Miguel de Meneses y Francisco García, administradores de la fábrica acudieron al obispo, D. Diego Sarmiento de Sotomayor en súplica de que

revocase la orden que había dadopara que se dejaran de cobrar en el obispado las limosnas de los fieles, en virtud de la Bula de Roma, autorizada por S. M. para las obras del retablo. Se fundaban, al hacer esta súplica al Prelado, en la pobreza de la fábrica y en la necesidad de acabar el insigne retablo, que se estaba haciendo; en que (la talla del dicho retablo se hizo con la limosna que V. S. <<el Prelado >> hizo para este efecto, y sino fuera por la ayuda de V. S., la fábrica no tenía posibilidad para intentar la obra que se hizo); y porque la iglesia se había empeñado en más mil ducados.

Hízose información de pobreza, y los testigos declararon que sabían que, con lo que tenía la iglesia, no había para pagar la mitad de los oficiales que trabajaban en la obra: que la fábrica estaba empeñada con diversas personas y que los administradores, unas veces ponían dinero de lo suyo, y otras lo buscaban prestado de diversas personas de la ciudad; y que se estaba haciendo el crucero.

De este retablo dice Pons, en el tomo II, de sus viajes, lo siguiente: <Son pocas las alabanzas que se hagan de tanta preciosa obra por su invención, bellas formas, grandiosidad de estilo en todas sus figuras y por otras circunstancias, que se necesitan para construir á un hombre verdaderamente grande en su profesión. No puede saberse adonde llegó Gaspar (Becerra) quien no ha visto el altar de Astorga, donde, además de lo que queda dicho, hizo manifiesto su profundo conocimiento de anatomía, buenas proporciones y simetría>.

Comprende en los costados los doce cuadros siguientes: San Joaquin abrazando á Santa Ana: Nacimiento de nuestra Señora: sus desposorios con San José: Anunciación: Natividad del Señor: Circuncisión: Adoración de los Reyes: el niño Jesús disputando con los doctores: Crucifixión en lo alto: Descendimiento: Ascensión: Venida del Espíritu Santo.

Los cuatro medallones del pedestal son las cuatro virtudes: Fe, Caridad, Religión y Vigilancia.

EPISCOPOLOGIO ASTURICENSE. Tomo III.

ARCHIVO DIOCESANO Y CATEDRALICIO DE ASTORGA. 1.898

ESCRITURA DE CONCIERTO PARA HACER EL RETABLO MAYOR DE SANTA MARÍA DE MEDIAVILLA

En nomine domine amen. Notorio sea a quantos el prente publico ynstrumento de contrato se obra vieren como en la villa de Vallid de la diocesis y obispado de Palencia a veinte y tres dias del mes de abril de myll e quinientos y setenta y tres años con licencia del muy magnifico y muy reuerendo señor licenciado Prudencio Darmentia provysor oficial y vicario general en la danta yglesia y obispado de palencia por el muy Ille rreurendisimo señor don Juan Capata de Cárdenas obispo del dho obispado conde de Pernia... y en presencia de mi el notario infrascripto desta audiencia episcopal que reside en esta villa de Vallid por señoría Illma parecieron presentes el señor doctor Antonio Villarreal cura de la yglesia de nra señora de la villa de Medina de Rioseco y el bachiller Diego Gonzalez beneficiario Mancio Benito y mayordomos clérigos y legos de la dha yglesia dieron a hacer a Juan de Juni escultor vezino de dicha villa como persona primeramente nombra para hacerla obra de que abajo se hará mincion y a Francisco de Logroño y Pedro de Bolduque escultores vezinos de Bugo fr Osma y Medina de Rioseco y a Gaspar de Umaña ensamblador vezino de Vallid oficiales de la dha arte, un rretablo de ymageneria y talla y ensanblaje que se a de hacer en la yglesia mayor de nra señora de la villa de Medina de Rioseco conforme una taza que esta firmada del dho señor Provisor y de mi el dho notario y con las condiciones siguientes.

La primera que a de yr toda la obra del rretablo conforme a la traza de Gaspar Bezerra defunto q esta en dos pieles de pergamino yguales que esta firmada en vajo y rremate de la traza y al fin della de la firma del dho gaspar bezerra y por detras de las firmas del señor provisor de palencia del presente escriuano y del cura y mayordomos. (Esta condición aparece en la parte superior en el reverso del primer folio, despues de lee): Las condiciones que sean de guardar y poner en lo tocante a la traza y condiciones del retablo de a yglesia de nra señora.

CONDICIONES

A 1.- Primeramente q en la primera horden ques de corintio digo que guardare la horden de los hornamentos asi en los capiteles como en las basas labradas y enriquecidas como en tal obra se requiere.

A 2.- Yten que las columnas que son guarnición de las ystorias an de ser labradas el primer tercio de talla asi como esta en la traza y los dos tercios estriados todos como en la traza se contienen y estos tercios estriados an de rodear las comunas.

3.- Yten que las quatro columnas grandes que vienen en los rincones sean en estriados todo el cuerpo dellas por el largo con sus basas y

capiteles ricamente talladas no saliendo de la orden corintio.

4.- Yten que los cartelones que reciban las dhas columnas grandes sean tallados conforme a la nuestra y las molduras que reciben el banco sean de horden corintio corridas bien diligentemente ansi mismo todas las guarniciones y mas hornatos que en esta dicha horden se contienen y bien hechas y todos los demas hornatos de talla desta dicha horden conforme a la traza y el friso y alquitrabe y cornisa que viene sobre las columnas grandes sean en los resaltos que vienen sobre ellas sean de todo su relieve con sus salidas cumplidas según su rancon y en lo que corre por entre las ystorias desde dho friso sea con sus vuelos rodados conforme a la discreción quel maestro diere y requiere para euitar la confusion de manera que benga de vajo relieve q evite la confusión que causaria siendo todo en relieve no perdiendo de su cantidad y alteça.

5.- Yten los tabernaculos que vienen en la calle de medio en esta dha horden sean ordenados con sus hornamentos guardados con sus hornatos conforme a la horden dorico y las cajas destos tabernaculos sean en una discreta hondura que pueda caver en ellas la ymagen que alla se pusiere.

6.- Yten que los santos siendo de relieve redondo y entero y estas imaxenes vengán de seys pies de alto antes mas que menos.

7.- Yten que las ystorias del banco una de una parte de la custodia y otra de la otra parte estas sean de medio relieve q se entienden de piernas redondas y cabezas y braços que conbengan salir de relieve entero porque deste arte se entiende el medio relieve. (Al margen de esta condición se lee: "y salga mas de medio relieve todo lo posible".)

8.- Yten que las tres ystorias grandes que bienen en esta dha horden sean ansi mismo las de los dos de los lados de medio relieve de las ystorias que fueren hordenadas.

9.- Yten que la ystoria den medio sobre la custodia donde viene la ystoria de la asuncion esta sea relievebbo entero con sus hornamentos de sus angeles muy copiosa y bien echa.

10.- Yten que la horden segunda sea de horden compuesta ansi de las columnas como de las molduras y de mas hornatos y los primeros tercios destas columnas sea el uno dellos labrados de talla y lo rrestante destriados derechos con sus basas y capiteles compuestos labrados ricamente.

11.- Yten que los demas hornamentos destas ystorias sean hechos conforme a la traza de horden compuesta las cartelas que reciben

las dhas columnas sean labradas de talla conforme a nuestra y entre paños y cartelas sean hechas figuras de medio relieve conforme la traza y los terminos que bienen sobre las columnas grandes con sus pedestales sean hechos bien como la horden que inpere.

Yten que la cornisa que viene sobre las cauecas de los termynos sean echas con sus modillones ansi como estan debujados en la traza y

entre los espacios que vienen entre las ystorias sean en la moldura rrobada de sus buelos y dejadas devajo rrelieve para ebitar confusion no perdiendo la dha horden su cantidad y alteza.

12.-Yten los taberculos que vienen en la calle den medio sean de horden compuesta sus hornatos y las cajas donde an de venyer las ymaxenes sean a la hondura conveniente para ymaxenes con rrelieve entero en que se nombraren.

Yten las dos ystorias de los dos lados sean de mas de medio rrelieve como las de la horden primera .

13.-Yten la ystoria den medio que viene sobre la asuncion de nra señora sea de rrelieve entero porque corresponde a la de abajo y baya acompañada la calle den medio.

14.-Yten que el xpo y maria y san juan sean de rrelieve entero de grandeca de nueve pies con lo hornamentos que tienen a las espaldas de bajo rrelieve y a los ochabados questan asentadas sobre los frontispicios sean de hacer a los lados dellos unas figuras que son los quatro doctores an de tener los dhos nueve pies y estas figuras sean de rrelieve entero y las ystorias que se an de hacer en los lados sean de medio rrelieve conforme a las demas.

15.-Yten que la custodia que viene sobrel altar sea de horden dorica hornase con sus colunas doricas y sus basas y capiteles conforme a la dha horden y el friso de la dha horden sean tallados sus triglifos y metopas y la dha horden sean enriquezidas con sus figuras y talla en las partes convenyentes ansi como en la traza parece.

16.-Yten el cuerpo segundo de la custodia sea de horden jonica y redonda y hornada con sus columnas y figurillas talladas en las partes necesarias como en la muestra se bee.

17.-Yten se a denteder que la obra a de tomar los tres paños de la dha capilla desde encima del altar hasta lo alto de las puntas de los arcos que rreciben la bobeda que ajuste con la bobeda de la capilla.

20.-Yten que haga un modelo de cera madera o barro para todo el ensanblaje por donde se a de guiar la dha obra y que para aver de hacer las dhas ystorias de bulto rredondo y de mas de medio rrelieve ansi de las cajas de todas las ystorias como de las figuras rredondas y medio rrelieve el que enseñe en cada ystoria y figura suelta el modelo della antes que se aya de comenzar a labrar en madera al cura mayordomos y oficiales de la dha yglesia para que por ellos visto el mas o menos de figuras e perfeccion que lleva se aga conforme a su voluntad de los dhos y no de otra manera.

21.-Yten me obligo de poner todo el costo y aparejos que fueren necesarios para la dha obra hasta quedarla en perfeccion puesta en el altar por manera que la dha yglesia en toda esta obra hasta su ultima perfeccion en el altar no se a de dar otra cosa alguna mas que solo taller donde labren los oficiales y andamios para montar la dha obra y casa en que biban El y su jente y no otra cosa.

22.-Yten que la madera deste rretablo del ensanblaje y talla a de ser madera de pino de soria buena y a contento y seca en tal manera que si en algun tienpo por no estar la madera seca yendiere alguna figura o ubiere algun daño en el retablo sea obligado a rrepararlo a su costa.

23.-Yten que la madera de las dhas ystorias del retablo e figuras rredondas y media talla todas an de ser de nogal bueno y seco y a contento por manera ubiere algun daño en el rretablo sean obligados a rrepararlo a su costa.

26.-Yten que todas las ystorias y figuras que se ubieren de poner en todo el dho rretablo sean aquellas quel cura mayordomosy oficiales de la dha yglesia nombraren y señalaren y no otras.

27.-Yten si por ventura saliere de la horden traza y condiciones ansi de la horden de las ystorias como en cualquier horden de las cajas del ensamblaje que no ubiere en la traza y cosa arriba dha que los aya de quitar e tomarlo a hacer a su costa conforme a la traza y condiciones susodhas.

28.-Yten que sean obligados el dho Juan de Juny con todos los oficiales que en el entienden en la dha obra a rresidir e morar todo el tiempo que durare la dha obra hasta su ultima perfeccion y postura en el altar por manera que la dha obra ny en parte no pueda hacer fuera de la villa de medina de rrioseco.

33.-Yten que dha obra en toda y ultima perfeccion no de pasar de ocho myl ducados arriba ny bajar dellos y que si desto suviera no le sea ñagado sino que de agora para entonces y entonces para agora hace gracia y donacion y limosna a la dha yglesiade todo lo mas fuerte y valiere de los ocho millducados y que si nollegare la dha obra vista y revista por maestros del arte y puestos por las dhas partes a los ocho myl ducados sea obligado a bolberlo pagado y descontarlo a la dha yglesia y que los dhos maestros que an de juzgar el mas o el menos de la dha sean hombres doctos y peritos en la dha arte de ciencia y conciencia.

Yten quel dho Juan de Juni a de hacer modelos de la dha obra segun dho es y sus compañeros que son Francisco de Logroño y Pedro de Bolduque an de seguir su traza y horden e yndustria sin deferenciar dello en nada y el dho Juan de Juni la traza y orden a Vecerra segun dha condiciones.

Con las quales dhas condiciones y con cada una dellas y conforme a la dha traza y condiciones del dho Juan de Juni como principal y los dhos Francisco de Logroño y Pedro de Bolduque y Gaspar de Umaña sus compañeros tomaron a hacer la dha obra y se obligaron de dar fecha y acabada bien y perfectamente conforme a al cha traza y condiciones desde hoy dia de la fecha desta carta e por la dha obra les an de ser dados e pagados ocho myll ducados.

Fue fecha y otorgada en la villa de Valladolid a los dichos veynte y tres dias del dicho mes y año estando presentes por testigos Gonzalo de Santiago y Juan Garcia y Sebastian Guerrero y los dhos otorgantes lo

firmaron con su nombre a los quales conozco y ansi mismo fue testigo el señor Francisco de Dueñas vezino de medina del campo.

...e yo Francisco de Castro notario publico apostolico de la episcopal de Palencia fui presente al otorgamiento deste contrato ... dello le fize escribir en estas nueve hojas y lo firme e signe.

ESCRITURA DE CAPITULACIONES
(Dorado, Pintura y Estofado)
PEDRO DE OÑA CON LOS MAYORDOMOS
DE SANTA MARÍA

Sepan quantos esta publica scritura de obligacion e fianza vieren como nos baltasar monge diaz familiar del santo oficio de la inquisicion de esta ciudad de valladolid e grabiel de varreda pintor y torivio gomez de zeuallos guardamacilero e pedro de baeza barbero e zirujano e melchor monge batidor de oro todos vezinos desta dha ciudad de valladolid juntamente de mancomun a boz de uno e cada.. dezimos que por quanto pedro de oña pintor vezino desta dha ciudad se concerto con los señores curas e mayordomos clerigos y legos de la iglesia de nuestra señora de la villa de medina de Rioseco de estofar e pintar el rretablo e custodia del altar mayor de la yglesia con licencia que para ello tubo del señor obispo... sobre lo qual hicieron cierta escriptura e capitulaciones con ciertas condiciones e postura... que se otorgo en dha villa de medina de rriodeco por ante diego de tinea arguelles escriuano del numero de la dha villa en catorce dias del mes de septiembre pasando de este presente año de 1601.

Notoria y conocida cossa sea a todos los que la presente escritura vieren como yo Pedro de Oña pintor vecino de la ciudad de valladolid que uivo en ella fuera de la puerta del campo a la cera de satis piritus digo que los señores curas y mayordomos y clerigos de la yglesia de nra señora desta villa de medina de rrioseco con licencia del señor don martin axpe y sierra obispo de palencia... trataron de dorar, estofar y pintar el rretablo y custodia del altar mayor de la dha yglesia de santa maria desta dha villa y para lo hacer llamaron a esta villa e vinieron a esta villa algunos artifices e hicieron posturas y vaxas en la dha obra auiendo venido a mi noticia por ser e como soy del arte vine a esta uilla a donde trate del negocio con los dhos señores curas y mayordomos para hacer postura en ello se me entrego la traca y condiciones y forma de pintar y estofar, dorar que son del tenor siguiente.

CONDICIONES

1-Primeramente despues de sentado y vien limpio del polvo que tuviese

se a de encolar dos veces para que limpie cualquier xeno de grassa y manoseado que la madera tubiese para que rreciua bien todos los aparexos que encima se hicieren y la obra quede firme y duradera.

2-ansi mismo es condicion que luego de se ayan de rreparar todas las auerturas y malecas que en toda la dha obra uviera ansi architettura como figuras y ystorias con cuñas de madera y cola.

3-es condicion que sobre las endiduras y malecas de toda la obra se aya de pegar liencos porque lo fortalezcan y no abran con facilidad y ansi mismo en las ystorias conpartimentos caxas y partes lisas se a de encañar por detras y si en las ystorias fuere necesario grapas de yerro se las hechen.

4-yten es condicion que sobre la preuencion dha se plastezca y alise con mucha ygualdad de modo que no aga fealdad la madera de la obra.

5-yten luego se a de aparejar de su yesso grueso y mate y vol con gran curiosidad y firmeza de modo que no yncubra en la architettura ni figuras ni cossa ninguna de lo que en toda la obra y su pulicion ay y que de mui firme y fuerte y de mucha dura.

6-yten es condicion que todo el rretabloy custodia se aya de dorar de oro mui fino en todas las partes que fuere necesario sin que toda la obra llebe xenero de plata oro partido ni otro metal sino solo oro y este oro que passe de veinte y tres quilates.

7-yten es condicion que despues de uien dorado sobre el oro se a de estofar y colorir la qustodia ques lo primero en esta manera la puerta que es la ystoria de la cena a de yr colorida toda ella asi campos como figuras dando al edificio del campo y a las figuras la propiedad de lo que cada cosa rrequiere y en las capas y tunicas de deuaxo se a de acer a punta de pincel con mucha gracia de no lleue cossa uiva por ser cossa contra natural y ynperfecta y ansi mesmo sean coloridas todas las figuras de la qustodia dando a cada una la propiedad que cada una representa y situviere orillas alguno de la figuras se pueden acer guarniciones de colores que ymiten cossas vordadas.

8-yten un friso que tiene la qustodia lisso se a de acer de mui buena lauor de todos los colores que ymiten talla de lindo follamen y las cossas viuas que quisieren que en semejantes es permitido y tanuien en unos llanos que ay entre los terminos y las columnas y lo propio en el frisso del pedestal de la dha qustodia.

9-yten todas las tallas que uiere en toda la dha qustodia ansi ojas como frutos y liencos y si los ay se an colorir de deferentes colores sobre el oro dando a cada oxa fruta flor o cogollo la color mas apropiada a lo que desaga el color sino que quede con la mejor perfeccion que pueda.

10- yten todas las rropas de las figuras y todos los vestidos an de ser vien rraxados los campos de las lauores y si alguna lauor fuere aproposito que sea picada lo sea mui menudamente para ymiten telas de oro aunque apunta de pincel acho.

11- yten se a destonfar el rretablo todas ystorias y figuras sueltas de mui

buenos y finos colores principalmente acules carmines y blancos, questos an de ser acules finos, de sevilla y carmin de yndias lo mexor que se pueda allar y alvaial uenecia y mui lindos verdes terras.

12- yten la ystoria del nacimiento y rreyes questan en el vanco se an de colorir todas esslas sobre el oro dando a cada figura el color segun lo que rrepresenta aciando e cuidado de guardar a cada cosa el reliue que a menester y en forma que no se corrompa por mal mirado y quede uien rresacado lo uno y lo otro ansi lo que fuere figuras como lo que fuere edificios y cielos o campos y luego sobre las ropas rrebestidas todas las figuras a punta de pimzel con diferentes lavores de grutescos sin cosas uivas saluo siendo guarnicion en orillas y otras telas de damascos y gasas con la mexor gracia que se pueda acer y luego rraxados todos los campos de las lauores y algunas de las lauores picads si son echas aquel proposito y desta manera y endo vien echo parecera uien y todos los campos ansi edificios como cielos lexos y suelos seran picados porque descubran el oro y aga graciosos visos.

13-yten el san pedro y san pablo questa en los lados de la qustodia yran estofados tanvien a punta de pincel de lindas telas de ojas de cogollos agutescados procurando con los coloridos destas cossas no ofender la voluntad de las figuras que sino caen en manos questen vien en sauerlo que se acen son faciles de echarlas a perder y sea de proquar en estas figuras no echar unos colores sobre otros diferenciando porque corronpen mucho los tacos y si acasso se echaren a de ser con gran considerracion porque parecera de afuera carpetas biexas y este cuidado a de tener en todas las figuras y ystorias de todo el rretablo.

14-yten la ynaxen de nuestra señora de la asuncion a de ser el manto acul guardando se rreliue con claros y oscuros la figura por que le ayude aparecer mexor y ls tunica de devaxo de un color rrosado guardando ansi mesmo el decoro a la figura en las luces conforme a donde esta y los envases del manto de color violaceo y la toca blanca y en ella con solo oro e con el garfio una rred vien imitada y en el manto acul una tela de brocado con acul mas el oro vien rresacado la lauor y el campo y la obra a de ser toda rraxada saluo unas distancias que sirvan de perfiles con gran gracia y emite el brocado natural y la tunica echa una lauor de punta de pincel de oxas y cogollos vien ordenada sin cossas biuas y con solo carmesi vien oscurecida e rrealcada de modo que sienpre se vaya guardando el decoro a la figua por que no la corrompa y ansi mismo el enves llevara una lauor adamascado y oscurecido a punta de pincel con carmin y el campo rrasado como a de ser el campo de la lauor de la tunica mas en el enves a de lleuar la lauor picada que no lo ha de llevar la tunica y este picado a de ser mui menudo por que no corronpa mucho la lauor y si ay alguna orilla en el manto se la puede dexar una buena faxa de oro y con ella acer una lauor como bordada de todas las lindecas oxas cogollos niños y paxaros que el artifice quisiere que en semexante partes es licenciosso.

15-yten en el rrespaldo sea de fingir un cielo rresplandeciente como que va acia alla el cuerpo glorioso.

16-yten los anxeles an de ser coloridos de diferentes colores y canviantes finxiendo rropas delgadas y que no se en quentren con la figura aciando en ellos en las rropas telas damascos y gasas graciosas resacadas con buena gracia y rraxados o picados los campos o lavore.

17.-yten la corona a de ser de oro puro y tenvien rresacado con unos perfiles puros en los laços que tiene la laour.

18.- yten la ystoria de la coronacion a de ser mui vien colorida al proposito de lo que rrepresenta y la ymaxen de nuestra señora por la orden de la asuncion las auroras y el cristo de rropa rrosada y echa encima una lauor de vrocado que sea de un color que cassi se venga con el propio color rrosado sino que sea algo dorado el color y oscurecido y rrelaçado y el camporraxado y la laour picada y esta laour sen con consideracion de no corromper la figura ni sus traços guardando siempre en todo y en todas las figuras el decoro al vulto y a la figura de dios padre sea la alba blanca y en ella una laour adamascada tan bien blanca un poco mas amarilla quel campo y rresacada la laour y picada y el campo rraxado y la capa de color morado y encima un vrocado vien ymitado con gracia de color morado todo picado y rraxado y en el enves si le ai de oro como auaxo y en el campo una gloria sobre oro bien colorido y despues vien rresacado todo con oro que aga linpio transparente y buenos visos.

19.-yten la caxa del cristo crucificado a de ser el rresplandor pintado al olio con buenos lexos echos de buena gracia con su cielo y nubes escuro que ymite el passo que fue y la cruz pintada tan bien al olio de color de madera y el titulo dorada la guarnicion y las letras negras sobre el canpo blanco y el paño del cristo blanco con sus claros y escuros y luego echo una laour adamascado con solo el grafio que sera de solo blanco y oro y la ymaxen de nuestra señora sea colorido de sus colores como esta dicho guardandola su luz y las lauores por ser en parte tan alta seran echas a menos costa y gruesas por si la vista lo puede aperciuir aciando casso de no echar lauor que en la grandeça no venga con la figura y el san juan sera la tunica morada y el manto verde echas con la consideracion que la ymaxen de nuestra señora.

20-yten digo que es condicion en todas las demas figuras y ystorias que an de ser coloridas con los colores mas propios a lo que cada uno rrepresenta a se canpos de edificios como suelos y lexos y echas las lauores con la prudencia que los artifices estan obligados a tener rrespitiuamente de como va especificxado en lo sobre dho a las lauores como tengo dho atras que se lo menos que se pueda de una rropa usar de dos colores proque corronpe las figuras y de buenaas las buelve malas sino va echo con gran consideracion y diestreca.

21-yten sera condicion que en los doctores que tiene capas pontificiales se agan vrocados ymitados al natural sobre mui lindos colores y sus aluas

blancas y enveses de oro bien rreseñados y en las orillas sus guarniciones que ymiten vordados y piedras que en las tales figuras vienen vien todo esto, en el vestido de san jeronimo.

28-mas que el rretablo se a de acauar de dorar y estofar dentro de quatro años los quales corran desde primeros de marco del año de mill y seis cientos y dos que se a de comenzar a disponer para el oro y sea de poner a costa de la yglesia en sus obradores y no se a de alcarlo mano dello sino lo cumpliere y no estuviere acauado un año despues yncurra en pena de cien ducados para la yglesia y continue la obra.

29-yten es condicion que todo el rretablo se aya de dorar de oro mui fino en todas las partes que fuere necesario sin que toda la obra lleue genero de plata oro partido ni otro metal sino solo oro de los quilates arriua declarados el qual an deuerlos oficiales de la yglesia . (Siguen varias condiciones sobre las fianzas)

33-yten que la persona que tomare esta obra a su cargo a de aistir con su persona asta acauarla y que todas las encarnaciones y rostros vayan de su mano y no puede acer ausencia desta villa sin dar parte a los dhos curas y oficiales y con su licencia.

yten es condicion que acauada la obra sea de ver y tasar por queste a de ser como cardenal y la lauor que lleuare a de ser que venga tan uien con lo colorado del vestido y todo uno y lo otro a de ser picado y rraxado conforme a la lauor que se echare encima mas an de ser lauores gruesas rrespetto de la altura donde vienen mirando que sea la grandecan de la lauor conveniente a lo grande de cada figura y no mas porque desta suerte se aria mucha fealdad.

22-yten es condicion que todas las encarnaciones sean echas al pulimento con alvalalde de uenecia y barniz mui escogido saluo la figura de cristo criticado queste estara mexor de encarnacion mate pero en todos los demas sea pilimentado ques de mas dura y el tiempo lo quita el rrelumbrar que tiene mirando que en los colores de las carnes se procure ymitar a cada figura lo que rrepresenta en nilez virxenes onbres y viejos.

23-yten es condicion que todas las tallas del rretablo de arriua auaxo ansi en frisos como en tercios de colunas como de capiteles y liencos con frutas y tarxetas an de ser coloridas con sus diferencias de colores ansi en oxas como es frtas y cogallos y flores como en todas las diferencias que las tallas mostraren ymitando la mexor que luego se a de rraxar picar oxetear y escarnar segun mas convenga y mexor gracia de en la talla donde cada cosa se iciere.

24-yten es condicion que en los llanos de la tarxetas se pinten unas diguras las que pidieren las personas a cuyo cargo este sobre oro vien hechas y con su canpos y luego picado para que descubra al proposito con las demas obras y sino unos letreros de oro.

25-yten en dos llanos que ay deuajo de los niños de los euanxelistas altos se pueden pintar otras figuras ñas que pidieren al artifice que las hiciere y estas serán al olio por ser cosa llana.

26-yten es condicion que en los rresaltos de la orden postrera se agan quatro figuras con las quales quedara rrematada toda la obra y seran muy necesarias ppoque no aga fealdad y muestr falta que sean de dorar como als demas y de la misma forma y traca y la talla de las figuras las ara la yglesia a su costa.

27-con las quales condiciones hechas por mano de maestro que lo entienda al hacer y guiar quedara la obra bien y perfectamente hecha.-y es condicion en algunas faxas vaciadasque uviere en la dos personas peritas en el arte nonbradas la una por parte del maestro en quien se rrematare y la otra por parte de la yglesia y si estos no se concertare el señor obispo o provisor de palencia a de nonbrar tercero y sea de estar al aprezer de uno de los nonbrados con que se conforme el tercero y aviendo visto y entendido las dhas condiciones y tacas i posturas en la dha obra y la puse en siete mill ducados para la hacer en el tiempo y como se contiene en dichas condiciones que quando estoviese fecha y acauada se auia de tasar por las personas en nueve mill ducados y que si fuese tassada en mas de nueve mill ducados y esta postura fue admitida y por ser la mas comoda para la yglesia fue en mi rrematada como en persona que auia de acer con mas ventaxa.

en conformidad con lo dho otorgo y conozco por seta carta que me obligo en favor de la dha yglesia de nuestra señora desta dha villa de medina de rrioseco y en la sacristia de la yglesia de nuestra señora desta villa a catorce dias del mes de septiembre de mill y seiscientos y un años siendo testigos mateo enrriquez escultor y francisco verano carpintero y juan izquierdo vecinos desta villa y los otorgante que yo el escriuano conozco lo firmaron el cura luis de anveres el dotor castro prixelva el licenciado antonio rramirez juan de valladolid amancio de prado pedro de oña passo ante mi Diego de trineo.

**ARCHIVO DE PROTOCOLOS DE MEDINA DE RIOSECO.
LEGAJO 176.FOLIO 396**

CONTRATO PARA DORAR PINTAR Y ESTOFAR EL RETABLO DE SANTA MARÍA LA MAYOR

Sepan quantos esta publica escritura de obligacion y concierto vieren como nos Francisco Martinez pintor vezino de la ziudad de Valladolid de una parte e nos Antonio Velazquez y Blas Rodriguez de Tome y Cristobal Calzas juntos...de la yglesia de Santa Maria desta villa de Alaejos vecinos della de la otra por nos mismos y en nombre de la dicha yglesia y feligresia en virtud de un poder que para lo suso dicho se ara mencion que tenemos de los feligreses de la dicha yglesia que su tenor del qual es como se sigue:

CONSENTIMIENTO DE LA FELIGRESÍA

y usando del dicho poder suso va ynserto e yncorporado en la manera que dicho es dezimos que por quanto en la dicha yglesia de Santa Maria al presente ay un relato que dorar y un cinborio y estamos convenidos con Francisco Martinez pintor que esta presente que lo pinte conforme a ziertas condiciones como adelante yra declarado e poniendolo en efecto nos los dichos Antonio Velazquez y Cristobal Calzas y Blas Rodriguez de Tome... dezimos que damos a dorar el retablo y zinborio de la dicha yglesia que es el que ay sobre la capilla mayor anvos al dicho Francisco Martinez vecino de la ciudad de Valladolid questais presente para que doreis y pinteis dentro de tres años cumplidos que corren y se cuentan desde oy dia desta escriptura en adelante conforme a las condiciones siguientes:

CONDICIONES

Las quales dichas condiciones de suso van yncorporadas en la manera que dicho es y cada una dellas aveis de guardar e cumplir al pie de la letra segun e como en ellas y en cada una dellas se contiene... y estando presentes a lo que dicho es yo Francisco Martinez pintor vecino de la ciudad de Valladolid abiendo oydo y entendido lo contenido en esta escriptura e condiciones en ella ynsertas digo que las azeto en todo e por todo segun e como en ello se contiene y me obligo por mi persona e bienes muebles y raizes avidos y por aver de guardar y cumplir el htenor y forma desta escriptura y sus condiciones en lo que a mi me tocara al pie de la letra sin faltar cosa alguna e pintare e dorare dicho retablo y zimborio de la dicha yglesia de Santa Maria dentro de los dichos tres años guardando e cumpliendo en todas las dichas condiciones e cada una dellas so la pena en ellas contenida... e lo otorgaron asi ante mi Antonio Martinez escrivano publico del numero desta villa de Alaejos e testigos de yuso escriptos que fueron presentes en la villa de Alaejos a veynte e nueve dias del mes de

hebrero de mill e seiscientos e quatro años siendo testigos Juan Daza y Bartolome Zavaco y Gaspar Calzas vecino della y los otorgantes que yo el escrivano doy fee que conozco lo firmaron de sus nombres.

FRANCISCO MARTINEZ. ANTONIO VAZQUEZ Y MALDONADO
CRISTOBAL CALZAS **BLAS RODRIGUEZ**

ANTE MI
ANTONIO MARTINEZ

Poder otorgado por los feligreses

Sepan quantos esta carta de poder vieren como nos los quatro beneficiados e feligreses de la yglesia de Santa Maria villa de Alaejos estando juntos en la dicha yglesia a son de campana tañida segun e como lo avemos de uso e costumbre de nos ayuntar para hacer y ordenar las cosas tocantes al bien y provecho de la dicha yglesia especialmente siendo presentes Cristobal Calzas y Francisco Antonio Velazquez y Blas Rodriguez Tome e nos los bachilleres Diego Rodriguez y Clemente Salamanques y Juan Velez... todos feligreses de la dicha yglesia de Santa Maria vecinos de la dicha villa de Alaejos por nos mesmos en voz y en nombre de los demas feligreses de la dicha yglesia questan ausentes... otorgamos e conocemos por esta carta que damos nuestro poder cumplido... a Cristobal Cabezas y Antonio Velazquez y a Blas Rodriguez de Tome... a todos juntos y a cada uno ynsolidum especialmente para que en nuestro nombre y la dicha feligresia puedan efectuar el concierto que esta hecho con Francisco Martinez pintor vecino de la ciudad de Valladolid en razon de la pintura dorado y estofado que a de hacer en el retablo y cinborio y capilla de dicha yglesia de Santa Maria conforme a las condiciones que estan hechas y dello otorgar las escripturas de obligacion y concierto en forma... otorgada en la villa de Alaejos veynte e nueve dias del mes de hebrero de mill e seiscientos e quatro años...

Lleva numerosas firmas de los otorgantes.

Memoria de las condiciones

-Lo primero se piensa poner que todos los ñudos y razas y hendiduras y juntas que parecieren aver en el dicho retablo de alto a vaxo que se entiende asi en la alquitectura como en las historias y figuras redondas y de media talla sean de picar y quemar y de untar con axos.

- Yten se declara que todo el dicho retablo alto a vaxo ansi de alquitectura como escultura sea de encolar con cola simple mezclada con alguna cantidad de axos maxados y colados y ansi mismo se declara que despues de templada la cola en la forma dicha y reparada como conviene sea dado

encolar con ella todo el retablo de alto avaxo ansi la alquitectura como la escultura sin reservar cosa alguna.

- Yten se declara que despues de seca la dicha cola sea de enlenzar y plastecer todos los nudos y hendiduras y juntas y razas y ansi mismo sobre todo los reparos que van declarados y ansi mismo despues de seco el dicho plaste sea de lijar y raspar de forma que quede muy liso y hygual como la madera guardando en los rostros y manos y escudos esta condicion con mucha dilixencia.

- Yten se declara que despues de plastecido lixado como va dicho se dara cinco manos de yeso grueso algo fuerte a toda la alquitectura y escultura y ansi mismo las cinco manos sean de dar en esta forma la primera con poco cuerpo y muy flotada y las otras quatro manos crispadas todas quatro de una templa.

- Yten se declara que despues de secas y lixadas estas cinco manos de hieso grueso sean de dar otras cinco manos de yeso mate algo mas flaca latempla y ansi mismo an de yr todas por la horden de las de hieso grueso.

- Yten se declara que sobre el yeso mate sean de dar otras cinco manos de bol de llanes aziendo la templa mas flaca que la del grueso mate que ansi mismo an de yr dadas con las demas manos teniendo gran quenta no se den corrompidas ni requemadas ni frios los dichos aparejos.

- Yten despues de aparejada como esta dicho la dicha obra sea de dorar toda la alquitectura y escultura finalmente todo el retablo de alto avaxo sin reservar cosa alguna que se entiende todo quanto a la vista estuviere presente y ansi mismo se declara a de ser muy bien bruñido y resañado de manera que quede muy limpio y de mucho lustre.

- Yten se declara que todo el oro que se oviere de gastar en este retablo a de ser fino de veynte y quatro quillates mejor labrado que se pudiere allar sin que en ello aya oro partido ni plata ni otro metal ni colores que a ello parezca y ansi mismo despues de dorado el dicho retablo como va declarado sobre el propio oro sea de colorir de finos colores como es capiteles e trozos de las columnas y tarxetas y ramilletes y frisos y cartelas y florones y otras menudencias que pareciere aver en la dicha alquitectura bariando con los colores con la mayor bizarria del colorido y en resacado que se pudiera acer dando a cada cosa los colores y perfeccion que la obra pidiera resacandolo todo con mucha fuerza porque despues de gravada toda esta dicha obra vendra a quedar en su punto y con buenos colores y desta manera quedara muy lucido y rico.

- Yten se declara que todas las historias y figuras redondas y media talla sean de colorir sobre el oro de finos colores los mejores que pudieren allar bariando con ellos el colorido mas alegre y lucido que se pudiera hacer y ansi mismo se declara que todas las dichas historias an de yr manchadas en esta manera = las figuras delanteras y principales sean de colorir de los

colores mas claros y ricos que las demas de adentro estas yran un poco más teñidas los colores las de más adentro mas oscuras de manera que valla aziendo con union y vagueza de los colores la prespetiva y disminución de las historias guardando con mucho cuidado e claro y oscuro de las figuras de manera que no se encuentren unas con otras las figuras redondas y de media talla sin discrepar un punto de lo referido.

- Yten se declara que todas las historias y figuras redondas y de media talla sobre el colorido y manchado sean de revestir y adornar de brocados telas damascos gasas y otras telas muy bien horneadas y desenvueltas que se pudieren hacer dando las mas ricas brocados y telas y damascos a las figuras principales finalmente dando a cada figura en avito y riqueza que la pertenece.

- Yten se declara que todos los brocados y labores referidas han de ser escurecidas y realzadas de punta de pinzel lo mas bien acavadas escurecidas y reayzadas que se pudiera azer guardando con la labor claro y oscuro de las figuras tocando con muy poco realce en los fondos de los trazos acudiendo con el realce en las partes altas y ansi mismo se declara que todas estas labores esceto algunas alcachofas que an de ser de oro y plata realzadas con unos lazos de oro y placha escarchados digo toda la labor y travajo a de ser escurecido del color que fuere manchada la ropa o manto = y ansi mismo ni mas ni menos an de yr escurecidas y realzadas las demas labores variando con ellas de diferentes modos finalmente como mejor parezcan desviandolas de manera que no se encuentren ni enfosquen y ansi mismo se declara que en las orillas y guarniciones de los mantos y sayas sean de azer unas orillas de todos los colores echando entre los follaxes y cogollos vichas mochachos pajaros todo muy rico y bien acavado como lo que pide la dicha obra.

- Yten se declara que todos estos brocados y demás labores despues de escurecidos y realzados en la forma dicha an de yr gravados descubriendo los hilos de oro y seda arrimandose siempre la la perfección del arte.

- Yten se presume que todo el segundo y tercero cuerpo deste retablo por estar poco adornado de talla en los frisos destos dos cuerpos sean de azer en los trasdoses de columnas lados de caxas y ovalos y ochovados y entrepaños y requadros y demas partes que tuviere alquitectura sean de azer unos frisos y tarxetas y ramilletes y flores echando entre los follaxes y cogollos y trama cosas vivas todo muy bien ordenado y acomodado conforme al primer cuerpo de modo que parezca ser todo uno.

- Yten se declara que los quatro tableros que acompañan la caxa de Xpto Crucificado sean de azer quatro anxeles con algunas ynsinias de la pasion estos anxeles an de ser al temple sobre el oro con muy bien dibuxo y relieve que parezcan de bulto y ansi mismo se finxiran estofados conforme

a lo demas yran metidos en unos resplandores y ansi mismo se picaran y gravaran como mejor parezca.

- Yten se declara que en el respaldo y caxa del Xpto sobre el propio oro se ara un cielo eclisado con el sol y la luna y un pedazo de Jerusalem con la mejor apariencia y prespetiva que conviene y quede de manera que resaque el Xpto San Juan y Maria y ansi mismo se picara y gravara como lo pidiere el dicho retablo.

-Yten se declara que en dos tarjetas que estan en el remate del retablo los cartones y vichas que tienen se colocaran por orden que lo demas ansi mismo en los campos y ovalos de estas tarxetas se aran unas jarras de oro muy bizarras con las armas de la yglesia y ansi mismo se resacaran con mucha fuerza y ansi mismo en los campos de los ovalos se meteran de un azul guarnecido el claro y escuro que conviene a la xarras para que quede en su punto y perfeccion.

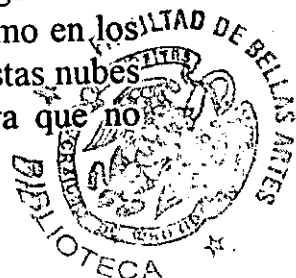
-Yten se declara que la ymagen de la Asuncion a de yr aparexada y dorada conforme a lo demas referido sin alterar ni quitar cosa alguna.

-Yten se declara que despues de dorada en la forma dicha sea de colorir y estofar en esta forma que el manto sea de acer un brocado manchado de azul con la mayor gala que se pueda aziendo la lavor escurecida y realzada con mucha curiosidad arrimandose al natural y perfeccion que conviene a la tal figura sembrando en la tela y trama y lazos de lavor de brocado algunas alcachofas de oro y plata ymitando el oro de los tres altos de manera que engañe a la vista y ansi mismo se sacara un perfil de oro que vaya guarnecido la lavor y alcachofas deste manto y ansi mismo se gravara de manera que ymite al natural.

-Yten se declara que en las sayas desta ymajen sea de colorir de un encarnado suave como rosa guardando el claro y escuro que pidiere sobre este color se ara una tela la mas rica que se pudiere acer y ansi mismo se gravara conforme lo pidiere la dicha saya.

-Yten se declara que en la orilla y guarnicion del manto desta ymajen lo que descubriere por el manto desta ymajen y partes se meta de un color de terciopelo carmesi y en medio desta caxa se aran unas piedras con unas tarxetillas de oro que sirvan de engaste esmaltadas con blanco y por adorno y resguardos se aran por un lado y otro desta faxa unos cordones de perlas por un lado y otro y el fondo desta nguarnicion yra oxeteado en la mejor forma que parezca y de esta manera quedara adornado como conviene = y ansi mismo se declara que en la guarnición de la saya se ara otra guarnición conforme a la que va declarado o como mejor parezca.

-Yten se declara que las nueve donde se va asentar esta ymagen de la Asuncion se coloriran los mas alegres que se pudiere = ansi mismo en los pañetes y volantes que tienen los anxeles que van envueltos en estas nubes se coloriran y rebestiran de unas telillas y almizales de manera que no



ofendan las nubes y los dichos pañetes a la ymajen que quede muy señora y desenvuelta y desta manera quedara como conviene a la perfección del arte = ansi mismo se declara que la toca de la ymajen se colorira ymitando una toca de oro y seda de forma que parezca transparente guardando al colorido que conviene para resacar y hermosear el rostro de la ymajen.

-Yten se declara que toda la custodia ansi de alquitectura y de escultura que hubiere en dicha custodia sea de aparejar y dorar con las propias condiciones que todos lo demas sin alterar cosa ninguna de la horden referida y ansi mismo se declara que despues de dorada en la forma dicha sea de colorir toda la talla que pareciere en la dicha custodia y ansi mismo en las partes llanas y compartimentos que tuviere en estos tales sean de acer unos brutescos de punta de pincel de todos colores de buenas ordenanzas hechando en todas cosas vivas como es paxaros muchachos y bichas que queden muy ricos y adareizados y acavados de manera que parezcan y luminacion = y ansi mismo se declara que en la caza y suelo de la dicha custodia a de ser de oro limpio haciendose sobre el propio oro algunas historias de punta de pincel estas seran muy bien acavadas y con buen dibujo = y ansi mismo se gravaran de manera que no desaga las figuras.

-Yten se declara que todas las encarnaciones de las figuras ansi del retablo como de la custodia an de ser al pulimento muy bien bruñido hecho con albayalde de Venecia dando a cada figura el color que conviene y la hedad que representare hermoseandolo todo lo mas a lo que se pueda.

CONDICION APARTE DEL TECHO

- Yten se presume que todo el techo de la capilla mayor sea de aparejar y dorar por las propias condiciones del retablo = y ansi mismo se declarasea de dorar por la propia orden qque lo dicho sea de dorar todo quanto en el dicho techo hobiere ansi artesones como figuras y brutescos y mocarabes finalmente sin reservar cosa ninguna sea de poner hecho un ascua de oro todo el como va dicho.

- Yten se declara que todos los fondos de los frisos an de yr metidos de tres colores blanco azul y colorado acomodado cada color desta a donde pareciere mejor = y ansi mismo se declara que todos estos fondos an de yr grabados de manera que salga el oro y no desaga los colores = ansi mismo se declara an de yr coloridos toda la talla de las molduras de los artesones gravandolo conforme a estotro.

- Yten se declara que todas las figuras despues de doradas como esta dicho sean de estofar de lavores crecidas y colores y tenidas para que se goce de la parte de avaxo como conviene = y ansi mismo todas las

medallas se estofaran con esta orden metiendo los campos dellas en unos colores oscuros de manera que las resaque.

- Yten se declara que unas piedras hechas a modo de diamantes que ay entre arteson y arteson sea de colorir y esmaltar de berde de Brasil sobre el propio oro y otros colores estraordinarios.

- Yten se declara que las encarnaciones de todas estas figuras an de yr hechas al pulimento conforme el retablo.

- Yten se presupone que en todo este crucero si despues de puestas las manos en la labor pareciese que dara sin tantos colores mejor para que se quede para el retablo toda la gallardia y bizzaria de colores como conviene por ser el espejo de la yglesia e parte mas principalmente.

- Estas condiciones conforme en ellas se declara me parece son las convenientes para hacer esta obra conforme a sus pareceres de vuestras mercedes salvo mejor parescer de los maestros que las ovieren de ver y corregir. Todas estas condiciones van desmenuzadas y especificadas como en ella se contiene solo para que vuestras mercedes vean la costa que a de llevar esta obra asta ponerla en toda perfeccion que para el maestro que la obiere de acer con las condiciones puestas en sustanzias bastaba siendo maestro como lo sera el que la obiere de azer y porque no se ofreciere otro maestro señor.

- Otrosi es condicion que si durante la dicha otra fuere necesario añadir algunas cosas en el dicho retablo o mudar o quitar se puede acer con lo que ansi se quitare o añadiere sea del mismo valor equivalente contenido en las condiciones prezedentes y lo mismo se entienda en la obra del zinborio y si y en razon desto fuere necesario añadir en mas costa como se es conveniente a la obra se pueda acer y no en menos procediendo en todo conforme al arte = estas condiciones son las que sean de guardar y cumplir y lo firmamos de nuestros nombres.

Francisco Martinez. Antonio Vazquez y Maldonado
Cristobal Calzas **Blas Rodriguez**

Ante mi

Antonio Martinez

A.H.P.de Valladolid. Legajo 13.777. Folio 73 a 88

CARTA DE FIANZA A FRANCISCO MARTINEZ

El licenciado Juan Guerrero medico vecino de la Villa de Alaejos... por esta carta e digo que mi voluntad salgo fiador de Francisco Martinez pintor vezino de la ciudad de Valladolid questa presente en razón de la obra

tomada tiene a dorar del retablo y cimborio y capilla de Santa María desta villa...

En la villa de Alaejos a cinco días del mes de marzo de mil seiscientos y quatro años.

A.H.P. de Valladolid. Legajo 13.777. Folio 97

Juan Guerra

***CARTA DE PAGO DE LÁZARO ANDRÉS Y
FRANCISCO MARTÍNEZ PINTORES***

En la villa de Alaejos a veynte y seis días del mes de hebrero de mill seiscientos y quatro años ante mi el escrivano y testigos parecieron Lazaro Andres y Francisco Martinez pintores estantes en esta villa e confesaron recibir del bachiller Pedro de Peñaranda clerigo beneficiado de la yglesia de San Pedro desta villa quinientos reales de dineros de contado e son los que en su poder van entrando de las demandas que los feligreses de la dicha yglesia hicieron para dorar el retablo y de los quinientos reales se dieron por contentos a su voluntad por quanto los rescivieron en presencia de mi el escrivano y testigos en reales de plata y quartos que lo montaron de que yo el escrivano ,doy fee e como contentos a su voluntad de los dichos quinientos reales en carta de pago al dicho bachiller Peñaranda...

Francisco Martinez.

Lazaro Andres.

A.H.P. de Valladolid. Legajo 13.777. Folio 63.

CAPILLA DE LOS BENAVENTES

DOCUMENTOS REFERENTES A LA MISMA. CUENTAS PRESENTADAS POR (Jerónimo del Corral)

(1) Los marabedis que yo maestre geronimo de corral vecino de la cibdad de palencia he recibido de aluaro de benavente vezino de vallid y de otras personas en su nonbre para la dicha obra de la capilla que haze en la yglesia de nra señora de la villa de medina de rrioseco que yo el maestre geronimo de corral he tenido cargo desde diez y siete de marco del año pasado de mil e quinientos quarenta y quatro hasta nueve de marco de mill e quinientos e quarenta e ocho son los que de aqui adelante yran declarados en la forma y manera siguiente.

primero me dio de contado franco de paredes por el dho aluaro de benauente quinientos rreales los los quales recibí adiez y siete de marco de dho año de mil e quinientos quarenta y quatro.

Siguen numerosas partidas de cantidades recibidas por Jeronimo de Corral, y se dice al final:

Asi que montan todos los maravedis que yo el dicho maestre geronimo de corral tengo recibidos del dho aluaro de benauente y de otras personas en su nombre en el tpo y en la manera que esta dicho y declarado desde los dhos diez y siete de marco de mill e quinientos quarenta e quatro años hasta el dho nueve de marco deste presente año de mill e quinientos e ocho años, un quento y quinientos y noventa y seis mill y duzientos y ochenta y quatro maravedis.

* * *

En la muy noble villa de vallid a treze dias del mes de marco de mill e quinientos e quarenta e ocho ante mi francisco de ceron escriuano de sus magestades e del numero desta dha villa e de loa testigos de yuso escriptos parecieron aluaro de benavente vecino desta villa de una parte e geronimo de corral vezino de la cibdad de palencia de la otra y en presencia de mi el dho escriuano fenescieron e averiguaron sus quantas de los maravedis quel dho maestre geronimo a recibido del dho aluaro de benavente para la su capilla q̄l dicho maestre geronimo haze en la yglesia de sancta maria la mayor de la villa de medina de rrioseco de los maravedis que se a gastado en ella y en la su obra que se haze en la manera ... (Detalla las cuentas) ... fecho e fenescido e averiguado bien e fielmente y el dicho maestre geronimo de corral el dho aluaro de benamill de todo ello e del salario que ovo dados ciento e quarenta mill e quinientos e veinte mrs como por ella fenescido de los cuales se otorgo por bien contento pagado y enterado a toda su voluntad porque lo recibe de aluaro de benauente ...

**Archivo Historico de Protocolos de Valladolid .Escribano
Francisco de Cerón .Año 1.548. Legajo 120.**

CONTRATO PARA DORAR PINTAR Y ESTOFAR EL RETABLO

(8) Escritura de concierto con los pintores y doradores. En la muy noble villa de vallid a veynte e uno dias del mes de junio de myll e quinientos e cinqt^a e un annos ante mi francisco ceron escriuano de sus magastades e del numero desta dicha villa y de los testigos de yuso scritos parecieron antonio de Salamanca y francisco de valdecannas pintores vecinos de la cibdad de tor e martin alonso vecino de la dicha villa de medina de rrioseco y se concertaron con el señor alvaro de venavente vecino desta dicha villa de valladolid questa presente de dorar e pintar y estofar todo lo que esta labrado de talla e ymagineria en la su capilla que tiene en la yglesia de nuestra sennora santa maria de la dicha villa de medina de rrioseco de la manera y con la perfeccion y bondad y con las condiciones que entrellos estan hechas firmadas de sus nombres que son las siguientes = Aqui las condiciones que van aqui cosidas:

Las condiciones y orden que sea de tener en el dorar y pintar lo que esta labrado de talla y ymageneria en la capilla del señor alvaro de venavente son las siguientes.

CONDICIONES

-Se a de aparejar campos y obra de manera q el q la yziese tenga muy gran cuidado y myramiento a que todo el aparejo traya muy gran ygualdad ansi en las mozelas del encolado y yeso grueso y mate y embolado como en el todo de todo de forma q lo que sobre ello se dorase sea perfetto y por su defeto del aparejo la obra no venga afaltar por ninguna pte.

-Sobre el qual aparejo se comienze en el nombre de Dios por el trascoro debaxo fracion en que estan lavrados de Bulto los quatro doctores de la yglesia y un salvador los quales con toda laa talla y arquitectura sean dorados de muy buen oro Bruñido y q sea de perfesto color sobre el qual dorado de campos y obra y figuras sea tratado de la manera siguiente:

-que lo que toca a todas las figuras sean sobre el estofado matizadas de muy finos colores transparentes y sobre los colores labrado de oro molido de muy graciosos recamados.

-y que sobre las figuras que trayan diferentes Ropas que algunas sean de oro y sean labradas ordenancas de grutescos sobre el oro a punta de pinzel de diferentes colores como ylominado y en otras rropas algunas orillas y guarniciones ansi mismo muy ricas y vistosas.

-y en los frisos desta se lavren ordenanzas de grutescos sobre el oro de muy vuenos colores y de tamanno que ni por ser gran sea grosero ni por ser menudo de dexe de gozar sino que sea muy vien proporcionado todo lo que ansi se labrase como de de si mucha gracia.

Las columnas y traspilares que ansi mismo sea muy perfectamente

acavado gravado y labrado de colores y porfidos contaechos a contento de quien para ello se nombrase en los campos desta ordenanza sobre el oro sean de labrar de colores aves contahechas del natural con posturas que de si sean graciosas den ygualdad a los campos.

-en lo que queda por labrar a la parte del arco perpianno estre el pilar y la obra sea de lavar de colores un pilar de alto a baxo con un colgante por el dedio de muy finos colores sobre el oro de apanaduras y manojos de frutas y grutescos este dicho pilar a de ser tanto de una parte como de otra, quel Rincon se tome el medio con su vasa y capitel.

-el arco que esta en medio que sale a la colateral de la yglesia se a de hacer de marmol o porfido contrahecho al olio o de varniz y colores de polimento con sus molduras de oro bruñido y en este dicho arco de marmol contrahecho se an de laavrar unos compartimentos y aves de oro y colores ansi en la vuelta como en el poyo y pie derecho que de a cada asta el alto que se acordase.

-mas se an de hazer los dos Retablos de la cabecera de muy perfetto oro brunnido estofado y matizado de colores y gravados como arriba emos dicho y las figuras gravados y esmaltados de sus colores transparente y Recamados de oro molido encima de los colores y lavradas algunas Ropas a punta de pincel diferentes de las pasadas que ya diximos y los frisos y campos y traspilares tambien labrados a punta de pinzel diferentes unos de otros y las encarnaciones destas figuras y medallas y ninnos que sean todos de polimento muy perfectamenta acavados Rostros manos y todo lo que ansi se encarnase ansi destos dos encasamentos o Retablos como del paso que primero diximos y de manera que siendo toda la demas obra muy perfetta y Rica estos dos Retablos sean con muy mayor perfeccion quanto es el lugar mas encarecido y noble.

y en lo que toca a las caxas destos Retablos en que sean de poner las Reliquias que sean todas de oro bruñido sobre el cual se labren de colores compartimentos o damascos brocados Rajados como quede vistoso y Rico conforme a lo para que an de servir.

Demas de todo lo dicho lo que quedare de campos o parred de la una parte y de la otra a de ser ansi mesmo de oro bruñido labrado encima de colores finos de lo que mas convenga. Realzado para descubrir las luces de gravados como se muestre el oro que da agora. Los tres arcos del enterramiento que an de ser fronteros digo que an de ser todos los campos y Remates ansi de grutescos como de la talla y molduras campos y oro brunnido y los vivos muy bien matizados de colores finos y rajados como los remates resacados de los campos y las figuras muy bien estafadas conforme a los que en los capitulos de otras estan dichas los papos y pies derechos destos arcos an de ser de una piedra de marmol contahecho del natural muy lustrante de pulimento sobre lo qual se labren unas orillas de todo su ancho contrhechas por las orlas de tapizeria rica en que yntervengan aves frutales y flores todas realcadas con luces de

oro molido y de muy perfectos colores las molduras de la guarnicion de oro bruñido muy perfectos y sean tambien labrados los frisos del tablamento conforme a los ya dichos en lo que queda destos entablemptos arriba que hazen medio circulo sean de labrar tres ystorias de devozion del olio de muy buena mano y muy enriquecidas de guraniciones de oro molido las frentes destos pilares se an de conformar con los de atras dicho y los capiteles y transpilares de talla an de ser muy bien estofados de colores matizados canpos y obra y rajados como vonviene segun en el lugar que esta. Esta obra de pilares de asta los afultos y piedestales que se an de labrar de canteria.

De la qual aanteria se an de labrar ñas camas y antecamas colunas piedestrales escudos figuras y armas lo qual todo como esta asentado se a de aparejar enprimir y conta azer de marmol blanco contra hecho del natural muy lustre de polimento con los rostros de las figuras encarnados de polimento y todas las figuras muy enriquecidas de guarniciones y orillas de oro brunnido muy perfecto con purpuras menudas por las Ropas y lo que no fuese figuras ansi mesmo dorado en partes de oro molido como quede en toda perfeccion a vista de maestros de arte.

Mas de a de azer la ventana del coro questa sobre la sacristia todo el papo y pies derechos hasta el suelo de grutescos y conpartimentos de oro y colores conforme a lo dicho.

-que ansi mesmo se a de dorar y estofar una ystoria que despues de quitado en andamio se a de azer sobre la puerta de la sacristia con todo su adorno que alli copiese la quel se a de acabar en la perfeccion que lo demas que dicho es.

El arco principal con todas sus molduras y obra se a de acabar de la manera y como decien ende arriba y en muy mas perfeccion y demas finos colores y oro esta obra ansi acabados del dicho arco ansi por de dentro como por defuera a donde an dir asta los piedestales del dicho arco los quales ansi dentro como fuera an de ir acabados de la manera y en la perfeccion que esta dicho que a de ser hecho los que toca a las sepulturas de los tres arcos deichos la obra de los piedestales descienda asta el enlosado y ansi mesmo lo de las sepolturas del capitulo antes deste asta el enlosado.

Mas se an de dorar las fileterias de la sacristia de muy buen oro brunnido y ansi minmo de los cruceros sean de dorar las muchetas y pro los trasdoses dellos una cinta de oro de ancho de una pulgada que divida los dichos trazeros del casco y an de ser pareados estos mismos cruceros de vetas o cintas de oro como lo estan los trazeros de la media naranxa y en los canpos que quedan lisos sean de azer unos grutescos del dicho oro brunnido con sus vueltas de follaje que con todo su adorno ocupen los dichos campos de una obra esparcida y de mucha gracia sin ningun color sino de solo blanco y oro.

Anse de dorar y encarnar todos serafines con las repisas de la dicha capilla con las molduras del tablamento de cornisa y arquitrabe y

en el friso se an de hazer letras de oro por todo el en que se escriban algunos versos o o que se acordare.

Ansi mesmo se an de hazer sobre estos entablamentos en el campo que queda hastas las formas unos epitafios con sus vueltas y ataduras ocupen todo el espacio que alli oviere.

Entiendase que en los guecos de los Enterramientos desde las figuras de defuntos arriba asta el arco asta agora no se a hablado en como an de quedar y conviene que para que la obra quede perfecta quede terminado que lo que para aquellos espacios se labrase los maestros que yzieren los sobredichos sean obligados a dorarlo y ponerlo en la perfeccion que lo demas oviere quedado.

Ytem mas que en lo que toca a los colores demas de ser muy escogido los que tuvieses necesidad de varnizar se varnizen de muy singular varniz y como se conserve en su ser y trayga perpetuidad=Antonio de Salamanca=Francisco de Baldecañas=Martin Antonio=rubricados.

Las quales dichas condiciones suso incorporadas ellas an muy vienvisto y entendido y saben muy bien lo que por ellas son obligados a hazer en la dicha capilla y todo como ella se declara todos tres juntamente e cada uno por sy prometieron e se obligaron de hazer y dorar y pintar y estofar con muy gran ygualdad y perfeccion y perpetuidad como la obra lo rrequier y en ello tendra mucho cuidado y diligendia y todo ello lo haran a vista e contento del dicho alvaro de benavente y de maestre geronimo de corral que ha entendido y ha de entender en todo lo demas que se ha de azer en la obra de la dicha capilla ecepto de la obra en que los maestros pintores que los dichos alvaro de benavente e maestre geronimo del corral que ha entendido y ha de entender en todo lo demas que se ha de azer en la obra de la dicha capilla ecepto de la obra en que los dicho antonio de salamanca francisco de baldecannas e martin alonso se encargan que no es de su arte e a vista de los maestros pintores que los dichos alvaro de benavente e maestr geronimo e qualquiera dellos eligiese e nombraren para ellos y los maestros que ellos eligieren e nombrareb los nombramos y elegimos para ello y estaran y pasara por lo que ellos dixere e declararen sin para ello ser llamados ni fecho aviso ni diligencia alguna y por el dicho señor alvaro de benavente les ha de dar y pagar por todo ello quinientos y diez y siete mill maravedis en esta manera esta primera vez setenta mill maravedis dellos lugo para comenzar la dicha obra y mil maravedis para el fin del mes de octubre primero deste dicho año de myi e quinientos e cinquenta e un años y otros ciento myll maravedis para en fin del mes de febrero del año primero de myll quinientos cinquenta e dos años y ha de ser teniendo dorada la mitad de la dicha obra y otros cient maravedis para el fin del mes de junio siguiente del dicho año venidero que ha de ser teniendo acabada de dorar la dicha obra y los cientos y treynta y siete mill maravedis restantes con que se cumplen los dichos quinientos y diez e

siete myll maravedis para que quando hubiesen acabada y puesta en perfezion la dicha obra a contento de dicho señor alvaro de venavente y del dicho maestre geronimo del corral que ha entendido en ella y de los dichos maestros pintores quel dicho alvaro de benavente y el dicho maestre geronimo o qualquiera dellos heligiesen e nombrasen para que vean y examinen sy la dicha obra esta fecha e acauada con toda la bondad y perfycion declarada en las dichas condiciones syn que en ello faltase ninguna cosa de acabar e cumplir e perfeccionar como dicho es y mas les han de dar el taller que esta frantero de la dicha capilla para que se hagan e administren los aparejos de la dicha obra y madera y clavaron para los andamios y los otros aparejos que estan en el dicho taller convenientes a la dicha obra sugund y como los tenía dicjo maestre geronimo del corral que ha hecho la dicha obra y acabada la dicha obra lo mande bolver todo enteramente al dicho señor alvaro de venavente y no les de dar otra cosa alguna y todos los aparejos tocantes y pertenecientes a la dicha obra asy clores e aderezos y aparejos e oficiales y materiales como todo lo otro que convenga para que la dicha obra sean tan cumplida perfecta y bien acabada como se contiene en las dichas condiciones syn faltar cosa alguna ha de ser e sea a cargo de los dichos antonio de salamanca y francisco de valdecanas y martin alonso y el señor alvaro de venavente lo que les ha de dar otra cosa alguna mas de los dichos quinientos e diez e siete myll maravedis y se obligan a entender en la dicha obra a primer dia de mes de julio desde año y la prosyguian syn alzar la mano della asta la acabar y la daran acabada y en toda perfecyon para en fin del mes de octubre del año primero de myll e quinientos e cinquenta e dos años syn poner en ello escusa ny excepcion alguna y todo ello lo haran por sus personas sin alzar la mano dello como dicho es a los oficiales que en la dicha obra pusieren an de ser y sean buenos oficiales y espertos e perfectos en el dicho oficio y no otros y todo ello lo haran con la perpetuidad y bondad que se rrequiere a bista de los dichos oficiales... y es boluntad que si la dicha obra o parte della no estubiese fecha con perfecyon y perpetuidad ques menester e tuviere algun defecto conforme a las dichas condiciones que aquello que estubiese hecho lo tornaran luego a hacer a su costa... e antes mejor que peor sin les dar por ello cosa alguna y ansi mysmo se obligan que por si por caso o por defeto de los aparejos y materiales de dicha obra o parte della viniese a faltar o tener algun defeto que luego ysofacto lo tornaran a hazer a su costa ... como lo declarasen los dichos maestre geronimo e maestros pintintores que nombrase luego siguen hablando de las finanzas testigos que fueron presebtes a lo que dicho es antonio de Villafranca vezino de la dicha villa de Medina de Rioseco e martin de cabezas corrales batidor de oro e Joan de boar e a Diego de Castro entallador vecinos desta dicha villa. Alvaro de Benavente. Francisco de baldecañas. Martin alonso y antonio de Salamanca. Ante mi Francisco Ceron.

Archivo de Protocolos de Valladolid. Legajo 124. Folios 1380 a 93.

DEL TESTAMENTO DE DON ALVARO DE BENABENTE

yten digo que por que en dha mi capilla quedan algunas cosas par acauar y entre ellas es el retablo y este con lo demas deseo que se acaue con todo breuedad porque en la dha mi capilla sean de comenzar a dezir los dhos officios divinos desde el dia de mi fallecimiento en adelante perpetuamente para siempre jamas por tanto ruego y encargo a los dhos mis testamentarios y hagan luego acaucar todo loque faltare por hacer en el edificio de la dha mi capilla y se de luego hazer un retablo de ystoria de nra señora de la concepcion y se gaste en el hasta quatrocientos o quinientos ducados y questa obra sea de toda perfeccion y bien acabada y asy mesmo mando que se compren para esta mi capilla unos organos y q se pongan en la parte que mas comodamente puedan estar en ella y que el gasto dellos sea hasta cienducados.

En uno de los codicilos, el otorgado en 18 de agosto de 1554, se ordena:

Item digo q maestre geronimo del corral pretende q se haga alguna gratificacion por ciertos dias que dice q olgo a mi causa sin mi lleuar salario y tambien q se le debe pagar la casa en que ha bibido demas del ducado q se a dado de salario cada dia mando que mis testamentarios la bean y todo lo q hallaren q se gasto a conciencia que se obligado se le dar e por razon dellos se lo pagen.

A. H. P. e Valladolid. Legajo 132.

DOCUMENTOS RELATIVOS A LA CONSTRUCCIÓN DEL RETABLO MAYOR DE LOS SANTOS JUANES

En la villa de la Nava del Rey a diez y siete del mes de octubre del mil seiscientos once años, ante mi el presente escribano parecio Xtobal Rodriguel vecino y regidor de la dicha villa y dijo que por auto proveido por el ayuntamiento desta villa se había mandado entregar a Juan de Muniategui vecino de la ciudad de Valladolid una traza del retablo que se habia de hacer en la yglesia de señor San Juan de la dicha villa que como por ella parece estar escripta con papel de marca mayor algunas figuras dibujadas de colorado y en blanco de letras escripto algunos nombres de santos y al pie de la firmada de una firma que dice Francisco de Mora y otra de Felipe Pascual con su custodia dibujada de negro y partes coloradas con el remate arriba un Cristo con una ymagen de Nuestra Señora y San Juan para que el dicho Juan de Muniategui para de ella vea dentro de un mes y devolverla dentro de dicho termino y no la devolviendo pagase el daño que a la yglesia se le recibiese por tanto se obligaba y obligo que el dicho Juan de Muniategui dara y entregara a mi e a quien el ayuntamiento fuere mandado la dicha traza de la forma y manera que se le habia entregado que a mayor abundamiento habia recibido de mi...

A.H.P. de Valladolid. Legajo 13.373. folio 361

(17) En el testamento de Juan de Muniategui, otorgado en Valladolid el 7 de mayo de 1612, hay la clausula siguiente:

-Yten pido y suplico a los señores justicia y regimiento de la dicha villa de Nava del Rey se sirban de pagarme pues justamente me es debido el trabajo e ocupacion que tube en acer las trazas del retablo de la yglesia de la dicha villa y sus condiciones con mas los caminos y costas que por razon dello hice considerando mi trabajo como lo tengo pedido por mi peticion a quien de nuevo encarecidamente lo vuelvo a pedir e suplicar.

Estaba casado con Ana María de Juni, hija de Isaac de Juni. Esteban García Chico. Documentos para el estudio de Arte en Castilla. Tomo II. Escultores. Año 1941.

SALE A CONCURSO LA OBRA: SE PRESENTAN POSTURAS

Mateo Enriquez escultor y Andres Crespo ensamblador vecinos de Medina de Rioseco hacen postura por catro mil y veinte ducados.

Pedro Santoyo y Roque Muñoz vecinos de la villa de Cuellar por cuatro mil veinte ducados.

Pedro de la Quadra escultor y Diego de Bacoso ensamblador vecinos de Valladolid en cuatro mil ducados.

Cristobal y Francisco Velazques embladores vecinos de Valladolid en cuatro mil ciento ochenta ducados. Gregorio Fernandez Vecino de Valladolid le pone en cinquenta mil reales.

Juan de Muniategui arquitecto vecino de Valladolid en cuatro mil trescientos ducado.

Francisci Velazques vecino de la ciudad de Valladolid digo que por V.M. fueron puestos edictos en la ciudad de Valladolid para el remate del retablo de la yglesia de señor San Juan de esta villa asignado el remate para el dia se San Andres desde presente año de mil seisciento y ocho lo qual parecera por los autos por V.M. proveidos la qual dicha obra fue rematada en mi el dicho Francisco Velazques por voz del pregonero en dos mil trescientos ducados con las condiciones y trazas que para ello estaban escogidas y el siguiente dia despues deste remate por acuerdo del ayuntamiento se firmo a rrealidar con una condicion que yo me obliigase a Gregorio Hernandez escultor vecino de la ciudad de Valladolid hiciese la escultura tocante a este retablo y que aunque es verdad que por el remate antes de este estaba yo obligado hacer yo esta obra dentro de tres años me obligaba asi mismo de la hacer en un año y medio se me añadieron por la utilidad e provecho desta obra quatro cientos ducados lo qual yo lo acepte a lo cumplir y dar las fianzas prometidas y demandar V.M. no cumplir lo suso-dicho hablando con el devido acatamiento apelo y lo pido por testimonio para donde mejor derecho tenga y lo firmo fe mi nombre.

Francisco Velazquez.

El licenciado Tirso de Valdes vicario general en la villa de medina del campo y su distrito por su señoria el señor don Juan Vigil de Quiñones obispo de Valladolid del Consejo del Rey Nuestro Señor: por quanto en la visita que hicimos de la yglesia del Señor San Juan de la villa de la Nava del Rey hallamos que la dicha yglesia que es una de las mas insignes de todo el distrito en su fábrica tenia precisa necesidad de un retablo y que habiendo hecho traza y condiciones para se hacer Francisco de Mora maestro mayor de las hobras del Rey Nuestro Señor y andando en pregones habiendose hecho notorio en las ciudades y villas ynsignes de esta comarca la dicha obra se habia rematado de ultimo remate en Francisco Velazquez vecino de la ciudad de Valladolid maestro de arquitectura en mil seiscientos y ochenta ducados y doscientos ducados mas haciendo la escultura Gregorio Hernandez escultor vecino de la ciudad de Valladolid y en execución del dicho remate por constar nos que haciendose asi hera muy util y ptovechoso que se hiciese la dicha obra en la última visita que hicimos de la dicha yglesia ordenamos

y mandamos a Juan Perez de Valladolid a requerir al dicho Francisco Velazquez viniese hacer las escrituras necesarias conforme al dicho remate traza y condiciones y lo hizo y pareze el y el dicho Gregorio Hernandez han venido para el dicho efecto y para que le surta lo suso dicho damos licencia al dicho mayordomo para que conforme a lo sussos dichos remate traza y condiciones pueda hacer y otorgar el dicho Francisco Velázquez la escritura o escrituras que fueren necesarias obligandose ademas de las dichas condiciones del dicho maestro a que pondra la custodia con sus puertas y santos y todo lo demas conforme a la dicha traza y condiciones en todo el mes de setiembre primero de este dicho año y por justas causas que a ello nos mueve y porque el dicho Gregorio Hernández haga la dicha escultura y se acabe con la mayor perfección y brevedad posible de mas de los dichos setecientos y ochenta ducados y dos cientos ducados mas permitimos mandamos se den al dicho Francisco Velazquez otros mil quinientos reales mas que por todo son novecientos y ochenta ducados y mil quinientos reales mas que por todo son noveciento ochenta ducados y mil quinientos reales a la paga de lo quel sea de hacer de los bienes y alcances caydos de la dicha yglesia ...en cuyo testimonio mandamos dar y dimos la presente firma de nuestro nombre sellada y refrendada del presente notario en la dicha villa de Medina del Campo a trece dias del mes de agosto de mil seiscientos once años.

**El Licenciado Valdes. Por su mando
Esteban del canto**

Sepan por esta publica escriptura viene cono yo Francisco XII vecino desta villa de la Nava del Rey mayordomo de la fabrica de la dicha villa de cuyo nombramiento yo el presente escribano doy fee y en nombre de la dicha iglesia e de los señores concejo justicia e regimiento de la dicha villa como patronos que son de la dicha yglesia y en virtud de un mandamiento que para otorgar lo abaxo que tengo del señor vicario de la villa de Medina del Campo firmado de Esteban del Canto su fecha en la dicha villa a trece dias del mes de agosto de mil seiscientos once y unmandamiento deado por el dicho señor vicario en onze de junio de este año...en virtud dellos quales dichos mandamientos y licencia yo el dicho Francisco XII como tal mayordomo y en nombre de la dicha yglesia de la una parte e yo Francisco Velazquez arquitecto vecino de la ciudad de Valladolid de la otra. Dezimos que por los dichos señores concejo regimiento e justicia de la dicha villa como patronos que son de la yglesia con licencia del señor vicario de la villa de Medina del Campo y su abadia se trato en pregon en esta dicha y se pusieron edictos en las ciudades villas y ciudades desta comarca elhacer fabricar y acabar e poner en toda perfeccion la obra del retablo del altar mayor de la dicha yglesia conforme a la traza planta y pitipie que hizo Francisco de Mora

maestro mayor de las obras de su magestad que esta firmada del dicho Francisco de Mora y del escribano de su mano esta esta escriptura signada con ciertas condiciones firmadas de la justicia e regimiento de esta dicha villa y habiendose rematado la dicha obra en mi el dicho Francisco Velazquez en cierto precio e forma e condiciones e aprobandose licencia de trece de agosto del año pasado de mil seiscientos once por Juan Muntegui maestro del diho arte en razon de la obra del dicho retablo se avian dado ciertas baxas y se habia recibido por en el dicho Juan de Munitegui en su persona y se avia fecho y otorgado escriptua para el cumplimiento dello y en razon de si la obra del dicho retablo se habia de hacer por la persona y remate hecho en mi el dicho Francisco Velazquez o en el que se habia hecho en el dicho Juan de Munitegui habia seguido pleyto entre las dichas partes ante el señor vicario... por mandado del vicario deste año avia mandado a mi el dicho Francisco Gil que como tal mayordomo para la obra del dicho retablo rescibiese fianzas de mi el dicho Francisco Velazquez qy para que oviese efecto otorgase las escripturas nesarias conforme a lo suso dicho y licencia del dicho retablo estaba rematado en el dicho Francisco Velazquez en precio de los dichos mil e novencientos y ochenta ducados y mil quinientos reales mas que ambas partidas hacen setecientos y noventa y tres mil y quinientos maravedis con ciertas condiciones...le a de dar fecho e acabado e puesto en toda perfeccion dentro de año y medio empezara a correr desde oy dia de la fecho desta escriptura en adelante = y otra que la escriptura que llevase el retablo la avia de hacer Gregorio hernandez maestro escultos vecino de la villa de Vallid = otra que la obra del dicho retablo se avia de hazer y fabricar en la dicha villa como mas larga mente consta por las dichas condiciones pregones posturas e renates...

Aqui los autos condiciones pregones remate concierto todo lo desmas deste quaderno. por ende en virtud de los dichos autos atras referidos cada uno de nos de su parte lo que por ello esta obligado yo el dicho Francisco Gil como mayordomo de la fabrica de la dicha yglesia y el nombre del dicho concejo de justicia e rexemiento de la dicha villa de la Nava como patronos de la dicha yglesia de señor San Juan en su nombre por el tenor de la presente...e de hazer y fabricar la dicha obra e retablo del altar mayor...el dicho Francisco Velazquez arquitecto para que le hagais y en toda perfeccion conforma a la dicha planta traza en condiciones suso yncorporadas dentro del año y medio primero siguiente puesto y asentado en perfeccion y sin faltar cosa alguna a vista y satisfacion de personas maestros peritos en el dico arte...fue fecha e otorgada esta carta en la villa de la Nava del Rey y veynte y ocho dias del mes de junio de mil seiscientos doze año...

Francisco Gil. Francisco Velazquez. Francisco Martinez

Ante mi

Jose de Pascua

Yo Francisco Velazquez escultor vecino de la ciudad de Valladolid confieso que he recibido del señor Francisco Gil mayordomo dela yglesia de sepor San Juan de la villa de la Nava del Rey una traza original hecha en papel por donde sea de hacer el retablo de la y glesia de señor San Juan de la dicha villa de la Nava que pareze hizo Francisco de Mora que esta firmada del suso dicho y de mi el presente escribano que doy fee... fue fecho fecha e otorgada en la villa de la Nava del Rey en veynte y seis dias del mes de agosto de mil seiscientos doce años...

(19) Poder en causa propia para Gregorio Fernandez para cobrar cobrar en la Nava los Trece mil quinientos ochenta reales que se le debe de la obrade escultura para si los nueve mil quarenta y cinco = y a de pagar a Juan Velazquez los tresmil nuevecientos treinta y cinco reales.

Sepase por esta carta que yo Juan de Velazquez ensamblador vecino de esta ciudad de Valladolid como sucesor que soy de Fancisso Velazquez emsamblador vecino que fue de esta ciudad y difunto, en virtud de la gestion que elhizo ante el presente escribano en esta ciudad de Valladolid a nueve de Hebrero de mil seiscientos catorce años ... otorgo que doy mi poder cumplido en causa propia segun en derecho se requiere a Gregorio Fermnandez escultor vecino de esta ciudad o a quien suyo hubiere y en su derecho sucediere `para que el en mi nombre y como yo y para el mismo pida demande haya de recibir y cobre en juicio y fuera del de la yglesia de la Nava del Rey y de sus mayordomos y personas a cuyo cargo haya sido es o fuere la paga en qualquiera manera y de derecho debe trece mil y quinientos oxhenta reales que debern del resto de los dos mil seteciento y cinquenta dicados en que esta rematada en dicho Francisco Velazquez mi hermano la obra del retablo mayor de la dicha yglesia de ensamblaze y escultura por escritura publica que se hizo y acabe yo por cesion del dicho mi hermano, = y para que de su recibo otorgue carta de pago y finiquito... otorgo el dicho Gregorio Fernandez ...para el dicho cobre en reales cedo y trasposo mis derechos y acciones reales y personales = los quales trece mil quinientos ochenta reales le cedo y libro y a de haber y cobrar segun dicho es = los nueve mil y seiscientos quarenta y cinco reales dellos asi mismo para que dellos se haga pago de lo que se le debe de restos de la escultura quel hizo para el dicho retablo sobre los seis mill seiscientos y treinta y cinco reales que antes de ahora tiene recibidos = y los tres mil nueve cientos treinta y cinco restantes me ha de acudir luego que cobre la dicha cantidad porque lo he de haber y se me deben del cobre la dicha cantidad qorque lo he de haber y se me deben del emsamblaxe que hice tocante a la primera escritura que se hizo con el dicho Francisco Velazquez mi hermano = por manera que lo que dicho Gregorio Fernandez a de haber por esta cesion a de ser sin perjuicio de su derecho para poder cobrar de la dicha yglesia y sus mayordomos lo demas que en

razon de las demasias que se tuvieron e hizo en la dicha escultura conforme a la escriptura aparece...y me obligo hacer luego las diligencias cobrado que haya acudir al dicho Juan Velazquez con los tres mil nueve cientos treinta y cinco reales quele toca en la dicha suma...fue otorgada en la ciudad de Valladolid a ocho dias del mes de noviembre de mil seiscientos treinta y dos años...

Gragorio Fernandez

Juan Velazquez

Ante mi

**Antonio Velazquez Bustamante
A.H.P. de Valladolid.Legajo 1.321 S.F.**

TASACION DEL RETABLO MAYOR

Por la presente damos licencia y siendo necesario mandaremos a Jeronimo Perez y Esteban de Rueda maestros de escultura nombrados por parte del mayordomo y patronos de la yglesia de señor San Juan de la villa de la Nava del Rey para que juntos con el nombrado con Francisco Velazquez escultor que a hecho el retablo de la dicha yglesia vean el dicho retablo y le tasen y declaren si conforme a las condiciones del a cumplido el dicho Francisco Velazquez y la declaracion que se hiciere se traiga ante nos para la veer y proveer justicia cerca de lo susodicho. Fecho en Medina del Campo a dos dias del mes de agosto de mil siescientos veinte años.

El licenciado Alonso de Penda. Por su mando

Juan de Vega.

Nos Gregorio Perez, escultor vecino de la ciudad de Salamanca y Esteban de Rueda escultor vecino de la ciudad de Toro estantes al presente en esta villa de la Nava del Rey nombrados por parte de Pedro Nieto mayordomo de la fabrica de señor San Juan desta villa de la Nava del Rey para el efecto de tasar la obra que tiene hecha en el retablo mayor que esta asentado en el altar mayor de la dicha yglesia = decimos que de pedimiento del dicho mayordomo abemos visto la escriptura para hacer el dicho retablo en esta villa de la Nava del Rey veyte y ocho dias del mes de junio del año pasado de mil seiscientos e doze por Francisco Velazquez maestro del dicho arte y FRancisco Gil mayordomo que fue de la dicho fabrica y asi mismo hemos visto la traza contenida en la dicha escriptura que estaba firmada de Francisco de Mora y con ello aviamos visto e tasado la obra del dicho retablo quanto a lo que en ella esta hecho por la parte del dicho Francisco Velazquez y so cargo de nuestro habemos parezer quel dicho Francisco Velazquez y so cargo de nuestras conciencias y a lo que dios nos da a entender segun nuestro habemos parezer quel dicho Francisco Velazquez maestro que parece

hizo la dicha obra del dicho retablo tiene cumplido con la dicha traza y condiciones de la dicha escritura... que faltaban quatro profetas por poner para estar conforme con la traza y ansi mismo falta de poner una Magdalena que e de estar al pie de la cruz y declaramos que ademas de lo que esta obligado por la dicha traza y condiciones tiene hecha un angel que esta encime de los dos San Juanes y declaramos que la Magdalena la haga y que el angel vale ducientos reales y asi mismo declaramos que el dicho Francisco Velazquez tuvo obligacion de hacer los dichos quatro profetas que valen dos mil reales y sean de aderezar...las manos questan quebradas del Cristo y San Juan Bautista y otros santos de la custodia que al presente estan quebrados y haga dos baculos pastorales a San Agustin y San Ambrosio y un espiritu santo que falta en el frontispicio de la custodia y abiendo hecho lo susodicho del dicho FRancisco Velazquez tiene cumplido y acabado con la obra del dicho retablo conforme dicha traza y condiciones de la dicha escritura y ansi mismo declaramos que vale la dicha obra treynta y quatro mill e setecientos reales sin los dichos quatro profetas que faltan en el dicho retablo y este es nuestro parecer a lo que Dios nos da e nuestra e nuestro saber nos da a entender y lo juramos e lo firmamos de nuestros nombres en la villa de la Nava del Rey en tres dias del mes de agosto de mil y seiscientos veinte años.

Jeronimo Perez.

Esteban Rueda

En la villa de Nava del Rey a tres dias del mes de agosto de mil seiscientos veynte años el señor Baltasar Conejo alcalde ordinario desta villa por el rey en presencia del presente escribano Jeronimo Perez escultor vecino de la ciudad de toro y dixeron que siendo nombrados por pedimiento de la fabrica de la yglesia de señor San Juan desta villa avian visto e tasado la dicha obra que Francisco Velazquez escultor vecino de Valladolid avia hecho en el dicho retablo de la dicha yglesia cuya tasacion es la que esta atras e que la abian hecho bien y fielmente y a lo que avian entendido y por tal presentaban... el dicho alcalde obo por probada la dicha tasacion questa ya firmada de los nombres delos dichos maestros...

Esteban Rueda. Bartolome Conejo. Jeronimo Perez

A.H.P. de Valladolid. Legajo 13.443 Folio 372

(21) El licenciado Tirso de Valdes vicario general en la villa de Medina del Campo y su distrito por su seporia el señor don Juan Vijil de Quiñones obispo de Valladolid del consejo del Rey nuestro señor hazemos saber a vos Juan Perez mayordomo de la yglesia de señor San Juan de la Villa de la Nava del Rey y al que lo es de presente de la dicha yglesia que en el pleyto pendiente ante nos entre vos los susodichos y Francisco Velazquez escultor vecino de la ciudad de

Valladolid estando concludo decimos e pronunciamos en el una sentencia del tenor siguiente:

En el pleito que ante nos a pendido y pende sobre la obra del rebablo de la yglesia de señor San Juan de la villa de la Nava del Rey entre partes de la una actor demandante Francisco Velazquez ensamblador vecino de Valladolid y Juan de Ortiz de Valdivieso su procurador en su nombre y de la otra reo demandado Juan Perez mayordomo de la dicha yglesia y el concejo justicia y regimiento de la dicha villa que a la causa salio y Cristobal Perez su procurador en su nombre y sobre las demas causas y razones contenidas en el proceso visto los autos y meritos del:

Fallamos que debemos de mandar y mandamos al dicho Juan Perez mayordomo de la dicha yglesia o al que lo es al presente della que dentro de nueve dias de la notificacion desta nuestra sentencia conforme a la licencia por nos dada en trece dias delmes de agosto pasado del año pasado de mil seiscientos y onze presentada en esta causa y aviendola visto haga y otorge en favor del dicho Francisco Velazquez la escritura de la obra del retablo por precio tiempo y con las condiciones y limitaciones que se declaran en la dicha licencia rescibiendo del dicho Francisco Velazquez primero y ante todas las cosas las fianzas abonadas contenidas en la nuestra licencia que hara y cumplira todo de lo de su parte esta obligado y obligue a los bienes de la yglesia a la paga y seguridad del precio con las causas y firmezas necesarias y habiendo otorgado la dicha escritura y el dicho mayordomo la haga dentro de los dichos nueve dias sopena de excomunion mayor late sentencia y de cincuenta dudados en que pasados no lo aviendolo cumplido le damos por condenado... y por esta nuestra sentencia definitiva juzgando asi lo pronunciamos y mandamos en estos escritos y por ello el licenciado Valdes... Fecha en Medina del Campo a trece dias de junio de mil seiscientos y doze años. El licenciado Valdes. Por mandado Esteban del Canto.

MANDATO PARA DORAR EL RETABLO

En la villa de la Nava del Rey a nueve dias del mes de octubre de mil seiscientos veinte y tres años el señor doctor don Fernando de la Bastida canonigo magistral en la Santa yglesia catedral de Valladolid vicario general en la villa de Medina del Campo y todos sus distritos por los señores dean y cabildo de canonigos en la dicha santa yglesia catedral sede vacante por promocion que hizo de la dicha santa yglesia a la de Cuenca el señor don Enrique Pimentel del consejo de su magestad por ante mi Juan de Vega notario de la dicha audiencia y de la visita continuando la visita general que su merced haze de todas las yglesias y obras pias de todo el destrito vissito la yglesia parroquial de sepor San Juan de la dicha villa y abiendo llegado a las puertas principales de la

dicha yglesia fue recibido por el cura y beneficiados y capellanes y aviendo hecho oracion asistio su merced a la misa conventual del dia que dijo el licenciado Andres Gomez del Toro que le toco por su semana y aviendose leydo el ofertorio de la dicha misa mayor el edito de pecados pues acabada la misa mayor su merced el dicho vicario puso sobrepilliz y estola y capa pluvial y visito el Santisimo Sacramento que hallo estar colocado en una custodia de plata con toda decencia y limpieza y aviendolo mostrado al pueblo y dicho las oraciones acostumbradas se volvio a colocar en su lugar y luego fue en procesion con los estandartes de algunas cofradias y la cruz de la yglesia a visitar la pila bautismal y santos oleos ... y al dia siguiente entre los caitulos de la visita esta uno que dice lo suiguiente:

MANDATOS

-Yten por quanto alla su merced que la dicha yglesia es de las principales deste distrito y lugar populoso y de mucha vecindad y que a muchos dias que tiene por dorar ypintar el retablo del altar mayor ques de talla muy bueno y aventajado y ansi mismo alla su que la dicha yglesia tiene renta suficiente quantiosa para yr pagando en cada un año al pintor que se encargare de la dicha obra, y aviendo su merced comunicado con el ayuntamiento desta villa alcaldes y regidores della el hazer dorar y pintar el dicho retablo como patrones que son de la dicha yglesia y pareciendoles muy conveniente que se hiciese y aviendo conferido con el dicho ayuntamiento sobre el modo que se tendria en hazer la dicha obra parecio se hiciese por pintor perito a tasacion porque de esta maner llevaria la obra el primor que pide la perfecta talla del dicho retablo ante lo qual por via de visita y el la mejor forma y manera que podia y avia lugar de derecho mandaba y mando dorar y pintar el dicho retablo y la techumbre de piedra y medios pilares que suben al retablo y pedestales de lo cual a todos parecio convenir se de la dicha obra a Francisco Martinez pintor vecino de Valladolid y residente en esta villa perfeccion como a hecho otros en la comarca y por lo susodicho dara y dio licencia al mayordomo que sea al presente de la fabrica de la dicha yglesia para que puede hazer con dicho Francisco Martinez las escrituras necesarias... las quales escripturas siendo fechas por los dichos señores su merced interponia e ynterpuso a ello su autoridad...

EL Doctor Don Fernando de Bastida

CONTRATO PARA DORAR PINTAR Y ESTOFAR EL RETABLO

Sepan quentos esta publica escritura de obligacion y concierto y lo demas de lo que ella sera contenido vieren como nos Francisco Martinez pintor vecino de la ciudad de Valladolid estando al presente en esta villa de la Nava del Rey de la una parte = y Sebastian Rodriguez vecino de la dicha villa mayordomo de la fabrica de la yglesia de señor San Juan en virtud del mandato de la visita que que hizo el señor doctor son Fernando de la Bastida canonigo magistral de la santa yglesia catedral de Valladolid y Vicario General de la villa de Medina del Campo y de todo su distrito... yten por quanto halla su merced que la dicha yglesia es de las principales des distrito y lugar populoso y de mucha vecindad y que a muchos dias que tiene por dorar y pintar el retablodel altar mayor ques de talla muy buena y aventajada = y asi mismo halla su merced que la dicha yglesia tiene rentas suficiente y cuantiosas para su pago en cada un año al pintor que se encargue de la dicha obra y habiendo su merced comunicado con el ayuntamiento desta villa alcaldes y regidores della el hacer y dorar y pintar el dicho retablo como patronos que son de la dicha y pareciendoles muy convenientes que se hiciese y habiendo concedido con el dicho ayuntamiento sobre el modo que se tendra en hacer la dicha obra parecio se hiciese por pinto perito a tasacion porque desta manera llevaria la obra el primor que pide la perfecta talla del dicho retablo = Atento a lo quel por via de visita y en la mejor forma y manera que podia y habia lugar de de derecho mandaba y mando dorar y pintar el dicho retablo y la techumbre de piedra, nedios pilares que sirven de muros al retablo y pedestales de lo qual a todos parecio convenir se de la dicha obra a Francisco Martinez pintor vecino de Valladolid residente en la dicha villa por que del se tiene experiencia y satisfacion de la que la hara con toda perfeccion como a hecho otras en la comarca = y usando del dicho mandato y licencia decimo que por quanto la dicha yglesia del señor San Juan desta villa al presenta hay un retablo que dorar en la capilla mayor de la advocacion del señor San Juan Bautista y San Juan Evangelista con el arco y alto techo y medios pilares que hacen muros al dicho retablo y estando convenidos con el dicho Francisco Martinez pintor que esta presente dore y estofe en toda perfeccion con toda costa y arte que pide la dicha obra y habiendo en dicha obra los aparejos finos como conviene para la dicha obra y se hace en semejantes obras echando en ellas todo el oro que hubiere de gastar fino de veinte y cuatro quilates lo mejor labrado que se pudiere hallar sin que entre en ello oro partido ni plata ni oro metal ni cobre que a ello parezca y cumpliendo en todo lo que la perfeccion de su arte que para obra tan prima y de tanta estimacion y de un oficial tan primo se requiere sin que la dicha obra haya de partir ni parta con otro oficial en poco ni en mucha parte ni en ninguna manera sin que lo haya

de hacer por su propia persona y oficiales que para ello metiere = y en la manera dicha ha de cumplir el dicho Francisco Martinez por su parte e yo el dicho mayordomo en nombre de la dicha yglesia por la mia, en las condiciones siguientes :

CONDICIONES

-Primeramente que yo el dicho Francisco Martinez tengo de dar acabado el dicho retablo como va dicho en toda perfeccion de su arte con la techumbre arco medios pilares que hacen muro al dicho retablo y pedestales dentro de tres años que han de correr desde el dia del año nuevo de seiscientos veinte y quatro pena de quinientos ducados sino lo cumpliere.

-Yten que se me a de dar luego de contado para comenzar la obra mil ducados puestos en la persona que el señor doctor don Fernando de la Bastidia Vicario nombrare en esta villa para que de alli se saque lo necesario para oro colores y oficiales y hasta ser pagado lo que montare y se tasare la dicha , se le han de dar cada un año quinientos ducados de los maravedis que la dicha fabrica tiene de renta en cada un año...

-Yten es condicion que durante los dichos tres años que es el tiempo en que a de dar acabada la dicha obra como va dicho el dicho Francisco Martinez no pueda tomar a dorar otra ninguna obra ni hacer ausencia de la dicha villa en ninguna manera y esta ausencia considerable sin licencia del dicho Vicario o del regimiento desta villa como patronos de la dicha yglesia y si la hiciere se pudiere buscar oficiales habiles y espertos del dicho arte que puedan pintar y pinten el dicho retablo y las demas costas que en esta villa se hiciere sea pagado por el dicho Francisco Martinez

.-Otro si es condicion quel dicho Francisco Martinez como va dicho no pueda dar parte ninguna del dicho retablo y de más cosas a pintar ni dorar ni estofar a otra ninguna persona por quanto el dicho señor vicario y los dichos justicia y regimiento desta dicha villa gusta y quiere quel dicho Francisco Martinez con su persona y oficiales que sean habiles y de ciencia y conciencia lo pinten y doren atento es obra de tanta importancia y tienen del satisfacion .

- Yten es condicion que durante los dichos tres años el dicho Vicario o la dicha justicia e regimiento desta dicha villa pueda traer cada y cuando quisiere uno o dos maestros que vean la dicha obra y si el dicho Francisco Martinez cumple con hacer el dicho retablo con la perfeccion que va dicha...

-Yten es condicion que habiendo fecho y acabado la obra en toda perfeccion el dicho Francisco Martinez sea a de tasar por los maestros peritos en el arte el uno nombrado por el señor vicario y la justicia y regimiento de la villa como patronos y el otro nombrado por Francisco Martinez y lo que de-claren valer estando acabada la obra en toda perfeccion como va dicho se le a de pagar al dicho Francisco Martinez o quien su poder hubiere a los dichos plazos y segun y manera que va

dicho y declarado en esta escriptura llanamente y sin pleito alguno.

-Yten es condicion que de los maravedises que se tasare el dicho retablo el dicho Francisco Martinez a de quitar y bajar de la dicha tasacion trescientos ducados los quales hace de ellos gracia y donacion pura y perfecta a la yglesia y su fabrica para ayuda de un organo para la dicha yglesia.

.....
Las quales dichas condiciones que de susi van ynsertas e incorporadas en la manera que dicho es y cada uno de ellos a de guardar y cumplir el dicho Francisco Martinez al pie de la letra sugun como en ella se contiene = que el dicho mayordomo por lo que toca a la yglesia las guarda y cumplira en todo y por todo como en ellas y en cada una de ellas se contiene sin derogar y alterar cosa alguna.....y lo otorgaron ansi ante Jose Perez Pascual escribano del numero y ayuntamiento desta dicha villa de la Nava del Rey a diez dias del mes de noviembre de mil seiscientos veinte y tres años siendo testigos Juan de Vega notario y Pedro Alvarez de la Fuente y Agustin Gil vecinos y estantes en la dicha villa y los otorgantes que yo el escribano doy fee que conozco lo firmaron...

A.H.P de Valladolid. N° 5.934. Folio 478 a 487.

RETABLO DE PALAZUELOS

ESCRITURA DE CONCIERTO

En la muy noble v.^a Vd. a catorce ... de enro de mil e quinientos y setenta y tres... parecio rreberendismo señor fray Ju^o de Guzman Abad de monasterio de nra señora de palazuelos de la orden del señor san bernardo y general de la dha orden en estos rreinos de castilla... de una parte y Esteban Jordanz^o... de la otra dixerón quel dho rreberendisimo padre general quiere hazer un rretablo para la capilla mayor del dho monasterio de talla y le a dado a hazer el dho Esteban Jordan y cerca dello hizieron el concierto e capitulacion siguiente.

primeramente el dho Esteban Jordan se encargo y tomo a su cargo y se obligo de hazer... el dho rretablo de talla de quarenta pies de bara en alto... y de beinte y quatro pies... en ancho con los vuelos de las molduras.

yten a de ser el rretablo de madera de pino de soria... y las figuras grandes e historias an de ser de madera de pino de la tierra de ontabilla..

comencara esta obra sobre dos pedestales... y en medio de los pedestales pondrs las figuras que dho rreberendisimo padre general mandare.

encima destos dos pedestales y sobre el altar a de cargar cuatro cartelas muy bien labradas de follaje y talla... bien enriquecidas... conforme a la traca... firmada de su paternidad y el dho Esteban Jordan y al lado de estas cartelas y del altar hara dos puerta... y en cada puerta hara una histia del rrelievo que alli conviniese y en la del Ebangelio hara la historia de la conversacion de san rroberto que fundo la orden y al lado de la Epistola haraquando señor san bernardo bio llevar el alma de san malaquias obispo a los angeles... y en medio destas cartelas sobre el altar, a de benir vn quadro de media talla de la historia quel dho rreberendisimo general mandare.

yten encima destos quatro cartelas pondra quatro columnas redondas con sus capiteles de ojas bien labradas y los tercios de las columnas labradas de talla... y entre estas columnas tres cajas de tres historias adornadas con sus molduras y sus frontispicios... a de yr labradas en la de enmedio nra señora Señora con el niño Jesus en los blancos como echa la leche a señor san bernardo de bulto y en la caja del Ebanjelio la historia de la cobersion del duque y al lado de la Episcola el crucifijo quando se desclavo para abrazar a san bernardo estas dos historias an de ser de mas de medio rrelivo.

yten destas quatro columnas sobre los rresaltos a de hazer quatro figuras de bulto entero de los quatro Ebangelistas.

yten detras destos Ebangelistas hara quatro pilares que se llaman Estipetes con sus molduras y gotas y canales... y al lado de estas

Estipetes t entre ellas hora tres cajas la de enmedio con sus columnas y las de los lados con sus molduras... y la enmedio con su frontispicio... la quinta angustia de bulto y en la del Ebangelio sen bernardo como predicaba el papa Eugenio, y en la de la episcopa la ystoria de señor san benyto quando ynbio a san mauro a sacar el monje que se agotaba... estas tres historias an de ser dos tercias partes de talla.

yten Encima destos quatro rresaltos a de poner los quatro doctores de la yglesia asentados y de bulto entero... y detras destos doctores... quatro pilastras con sus cartelas ... y en medio destas a de hazer tres cajas y la de enmedio a de ser de mas de medio bulto.

yten encima desta orden a de hazer otro cuerpo de los pedestales que rreciban una cornija y friso... y sobre este cuerpo... otro... con su frontispicio... y en medio deste cuerpo postrero ara y pondra las figuras quel dha padre general mandare hazer y sobre estos quatro rresaltos pondra quatro profetas de bulto entero que hacen rremate... y entre los profetas hara dos cartones con sus niños y frutas como en la dha traca estan señalados de bulto entero y sobre el frontispicio pondra otros dos niños echados como agan rremate... y en medio dellos ejuna jarra de bulto entero... y todas las historias las a de hacer primero que en madera se comiencen en barro los modelos a contento de dho padre general.

Pintura.- yten el dho esteban Jordan se obligo de hacer el dho rretablo todo muy bien dorado de oro batido y fino asi el architettura como la escultura y talla... a de yr bien estofado y a punta de pincel sobre las ropas de las figuras e historias de madera questen bien ayudadas y rricas... y todas las demas tallas que llevare an de ser bien coloridas sobre el oro y grabadas... todas las encarnaciones... asi de las historias como de las figuras y de como los niños y de remates han de ser echas al pulimento... por manera q todo el dho rretablo este muy bien echoasi de madera y bulto como de dorado y estofado.

La caja del Santisimo Sacramento.- yten se obligo el dho esteban Jordan que era una caja en el dho altar mayor donde se ponga el Santisimo Sacramento de seis pies... en alto y de quatro en ancho... a de tener sus pilares con un friso y cornija y alquitraba y frontispicio y abajo su moldura con sus rrepisas y dos puertas... y dentro y fuera sus historias de bajo rrelievo...

yten hara dorar la dha caja... y sobre el oro a de ser colorido y grabado la talla... y dentro por todas tres paredes y techumbre muy bien estofado el oro a punta de pincel como quede muy rico y muy adornado como cosa que a de ser los mas rricos y mas bien adrecado y estofado de todo el rretablo.

El qual dho rretablo hara muy bien hecho y acabado y en toda perfeccion como semejantes rretablos como rrequieren y para monasterio tan principal... a la vista de oficiales peritos nombrados por cada una de las dhas partes por que el dho rreberendisimo general... le a de dar por el dho rretablo y custodia... dos mil ducientos ducados que montan

ochocientos y beinte y cinco mil mrs... y el dho esteban Jordan a de pones la madera oro y colores y oficiales... eceto quel dho monasterio le a de dar la madera que fuere menester para los andamios para aentar dho rretablo... (sigue la manera y los plazos del pago), Testigos frayxpoual de lujan abbad del monesteº de balbuena y fray miguel angel abbad del monesteº de nra señora de carracedo de dha orden de señor san brº.= **Esteban Jordan.** (Protocolo de Francisco Cerón).

Archivo de Protocolos 1573. Valladolid.

PRECIOS ORIENTATIVOS DE LA ÉPOCA

1501	Armarios nogal sacristía catedral de Palencia. Pedro de Guadalupe. Cada uno.	8.000 mrs.
1505	Ensamblaje y escultura retablo mayor catedral de Palencia. Felipe Bigarny y Pedro de Guadalupe.	269.000 "
1519	Calvario retablo mayor catedral de Palencia. Juan de Valmaseda.	37.500 "
1541	Púlpito catedral de Palencia. Juan Ortiz, Cambray, Flandes y Espinosa.	60.000 "
1546	Púlpito de Santa María de Aranda de Duero. Miguel de Espinosa y Cambray.	75.000 "
1548	Decoración total de la capilla de los Benavente en Medina de Rioseco. Jerónimo de Corral.	1.596.284 "
1549	Portada de Santiago, de Medina de Rioseco. Miguel de Espinosa.	61.094 "
1550	Decoración capilla de los Reyes en la catedral de Palencia. Los Corral.	600.000 "
1553-	Retablo mayor de Santa Eulalia, de Paredes de nava.	
1563	Inocencio Berruguete y Esteban Jordán.	496.875 "
1554	Retablo monasterio de Villamediana. Luis Ortiz.	24.375 "
1556	Caja del altar de Santa Apolonia, en la catedral de Palencia.	11.250 "
1562	Retablo de San Salvador, de Simancas. Inocencio Berruguete y D. Beltrán.	300.000 "
1562-	Retablo mayor de Santoyo. Manuel Alvarez, Mateo	
1574	Lancrín y Juan Ortiz. Escultura y ensamblaje.	1.328.435 "
1565	Retablo de la capilla de Santiago, en la catedral de Santo Domingo de la Calzada. Mateo Lancrín.	42.000 "
1568	Crucificado para Peñafiel. Manuel Alvarez.	9.000 "
1568	Retablo mayor de Capillas. Los Bolduque.	168.750 "
1569	Retablo para la capilla del Comendador de San Juan de Arce, en el monasterio palentino de la Piedad. Juan Ortiz.	37.500 "
1573	Retablo mayor de El Espinar. Giralte.	798.750 "
1577	Sillería de San Hipólito de Támara. Hernando de la Nestosa.	1.267.784 "
1578	Retablo de Ntra. Sra. del Rosario, en San Pablo de Palencia. Mateo Lancrín.	2.250 "
1579	Retablo mayor de la colegiata de Villagarcía de Campos. Sanz de Torrecilla.	787.500 "
1583	Retablo de la capilla del Abad de Salas en el	

	convento de San Francisco, de Valladolid. Manuel Alvarez.	206.250 "
1584	Retablo del claustro del monasterio de la Trinidad de Valladolid. Manuel Alvarez.	41.250 "
1584	Sillería del monasterio de Palazuelos (Valladolid). Esteban Jordán y Manuel Alvarez (cada silla, 37.500 mrs.)	1.695.000 "
1587	Retablo de San Eloy, en Ntra. Sra. del Val, de Valladolid. Manuel Alvarez.	25.500 "
1588	Retablo de la Abadía de Lebanza. Juan Sanz de Torrecilla.	112.500 "
1591	Retablo de Santa Eulalia, de Palazuela. Hernando de la Nestosa.	1.451.250 "
1596	Retablo de Santa Eufemia, en Autillo de Campos. Juan Sanz de Torrecilla.	238.000 "
1604	Cristo a la columna, para San Cebrián de Campos. Juan Sanz de Torrecilla.	19.040 "
1608	Crucificado, para Castromocho. Juan Sanz de Torrecilla.	16.875 "
1558	Retablo mayor de la catedral de Astorga. Gaspar Becerra.	1.230.000 "
1569	tasación de la policromía. Gaspar de Hoyos y Gaspar de Palencia.	4.140.200 "
1573	Retablo mayor de Palazueleos. Esteban Jordán.	825.000 "
1573	Retablo mayor de Santa María . Medina de Rioseco. Esteban Jordán	3.280.000 "
1604	Retablo mayor de Santa María. Alaejos. Esteban Jordán.	3.280.000 "
1611	Retablo mayor de los Santos Juanes. Gregorio Hernández. Nava del Rey.	793.000 "

El oro empleado en el dorado de los retablos, venía a suponer por termino medio, un valor superior a la cuarta parte de su precio total.

VALOR APROXIMADO DEL ORO (TAMAÑO 15 x 20 CMS)

Año	Cantidad		Precio	
1530	100	hojas =	2	ducados
1560	100	hojas =	1,5	ducados
1660	1000	hojas =	22	ducados
1695	1000	hojas =	13,5	ducados
1698	1000	hojas =	14	ducados

GREGORIO FERNÁNDEZ
VOLUMEN Y PRECIOS DE SU OBRA

San Martín y el pobre. 1.606. 50 ducados, sin policromía.
Retablo de la iglesia de San Miguel. Valladolid. 1.606.

Nueve esculturas grandes y un relieve de Dios Padre, 3.650 reales.

Nueve figuras y un relieve para la custodia , 730 reales.

La pintura del retablo, contratada en 1.618, costó 5.000 reales.
Ensamblaje (en 1.606), 5.000 reales.

Retablo mayor de Nava del rey, 1614.
Escultura, 1.356 ducados.
Ensamblaje, 1.394 ducados.

Retablo mayor de las Huelgas reales, Valladolid, 1.614.
Esculturas, 15.738 reales.
Pintura, incluyendo cuatro lienzos, 4000 ducados.

Paso de Camino del Calvario, 1.614.
Cinco esculturas, 2.000 reales.

San Ignacio, Colegio de la Vergara, 1.614.
La escultura sólo 1.200 reales.

Retablo mayor de la Colegiata de Lerma, 1.615.
No se hizo: 60 ducados cada escultura.

Relicarios de la iglesia de San Antonio, Valladolid. 1.616.
El total de esculturas, 7.881 reales.

Inmaculada de la Vera Cruz. Salamanca, 1.620.
2.100 reales.

Sagrada Familia, iglesia de San Lorenzo, Valladolid, 1.624.
40.800 maravedís, o sea, 1.200 reales.

Retablo de San Juan Bautista. Carmen Descalzo, Valladolid, 1.624.
Escultura, 600 ducados.

Ensamblaje, 236 ducados.

Pintura (policromía y un lienzo) 200 ducados.

Retablo mayor de la iglesia de San Miguel, Vitoria, 1.624 y siguientes.

Escultura, 4.300 ducados.

Policromía (en 1.636), 24.000 reales.

Retablo mayor de la catedral de Plasencia, 1.624 y siguientes.

Escultura. 7.000 ducados.

Ensamblaje, 4. 000 ducados.

1.653. Pintura (con cuadros), 14.700 ducados.

Hay que sumar una cantidad de 12.600 reales pagados entre 1.628 y 1.632 a Gregorio Fernández y otros maestros.

San Marcelo. Iglesia de San Marcelo. León, 1.628.

300 ducados.

Inmaculada para Ciudad Rodrigo, 1.629.

1.200 reales.

Crucifijo, iglesia de San Marcelo. León, 1.631.

260 ducados, sin policromía.

San Miguel, Colegiata de Alfaro, 1.634.

500 ducados.

Retablos del monasterio de Nuestra Señora de Aránzazu, 1627-36.

Escultura, 7.500 ducados.

Retablo mayor del monasterio de Aniago, 1.634.

Escultura, 900 ducados.

Policromía (en 1.662), 14.500 reales.

Niño Jesús, monasterio de Santa Teresa. Valladolid.

700 reales.

FIRMAS AUTÓGRAFAS

1565.- Benito Rabuyete.- 1554.

Felipe Bigarny.- 1516.

1578.- Isaac de Juni.- 1579.

Francisco de Mora.- 1596.

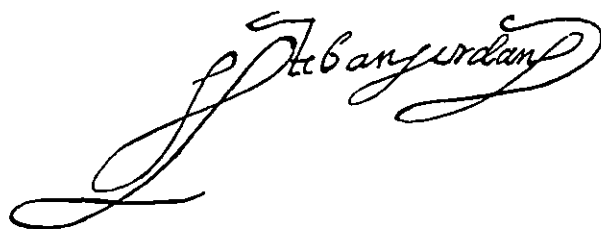
Diego Valentín Díaz.- 1622.

Sin Fecha.

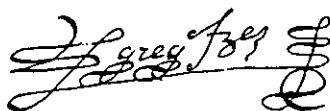
Alonso González Berruguete.- 1523 - 1542 - 1559 - 1560.



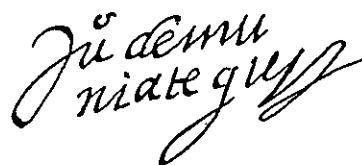
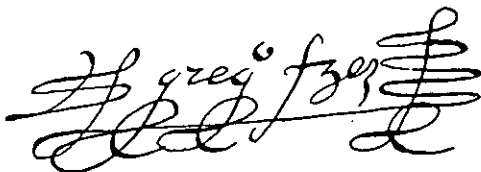
1.573.-Esteban Jordán



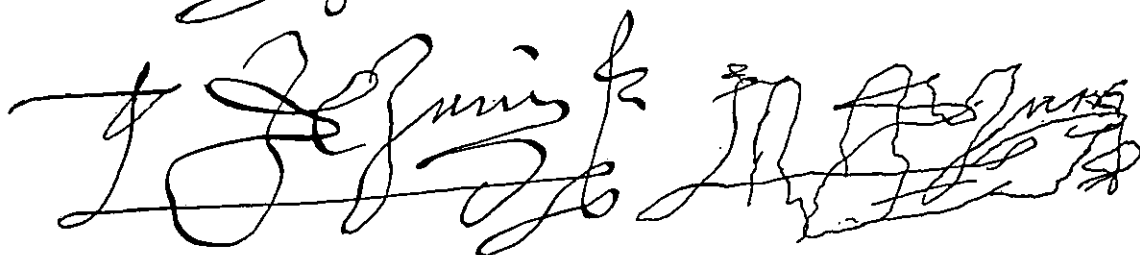
1.597.- Firma en su testamento.



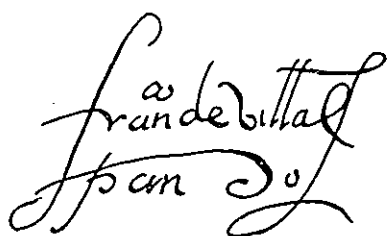
1622.- Gregorio Fernández.- 1625.




Juan de Muniategui.- 1609



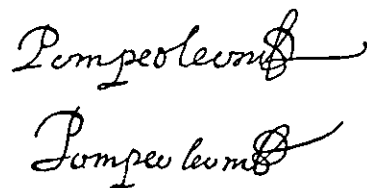
Juan de Juni.- 1551 -1556 - 1572 -1577.



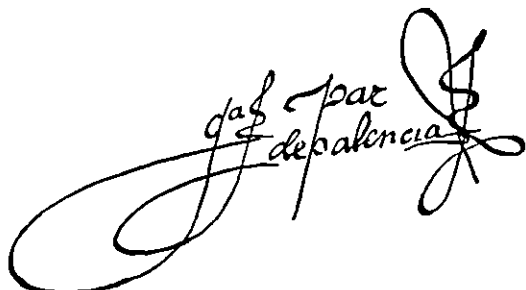
Francisco de Villalpando



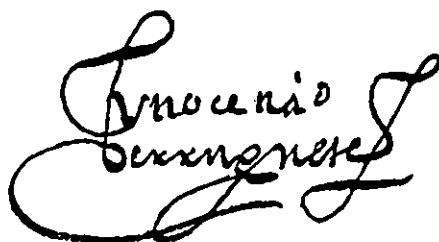
Gaspar Becerra - 1558.



Pompeyo Leoni.- 1602



Gaspar de Palencia.- 1568.



Inocencio Berruguete.- 1551.